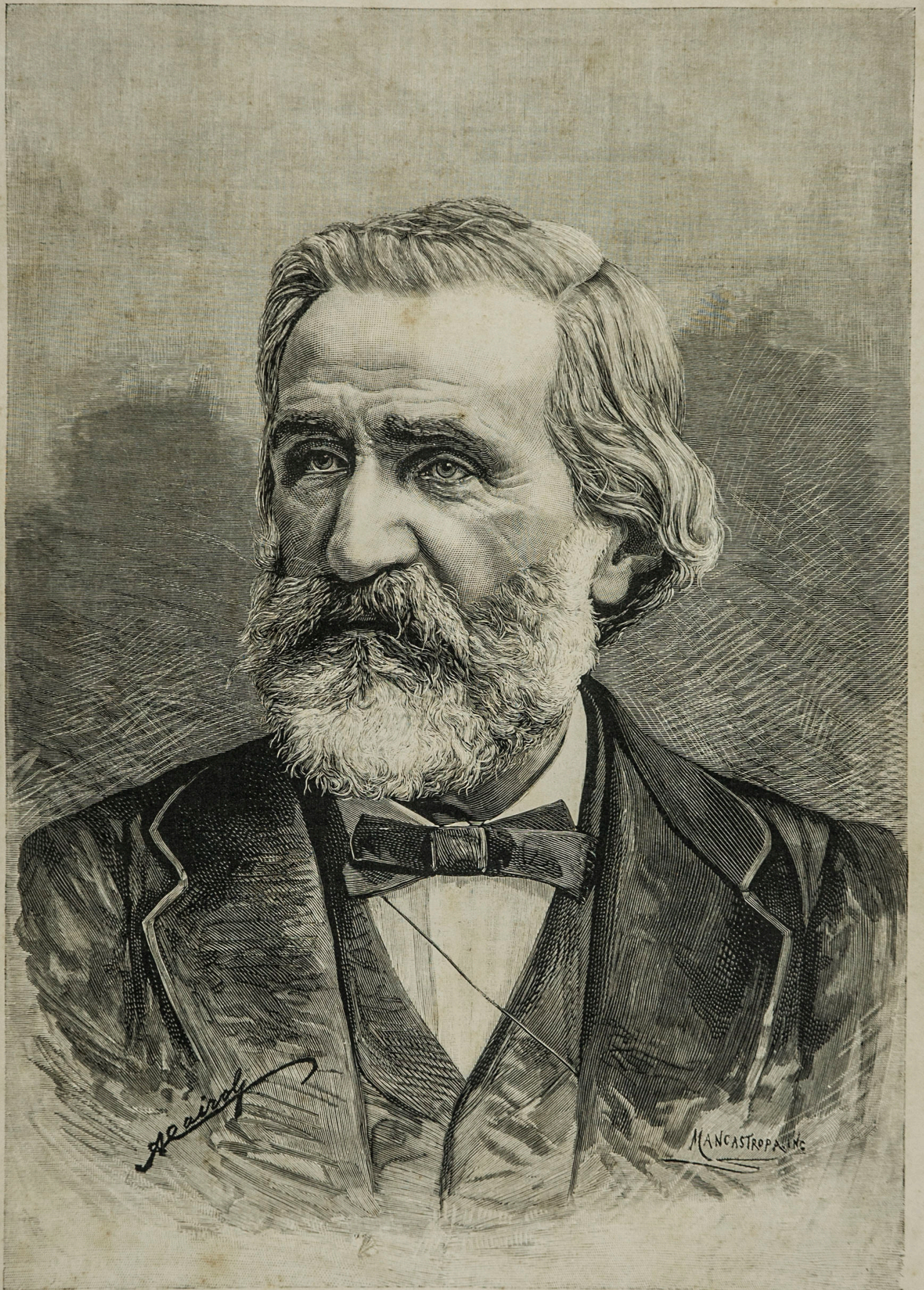
VERDI E L'OTELLO

Numero Unico
PUBBLICATO
dalla
ILLUSTRAZIONE ITALIANA
E
COMPILATO DA
Ugo Pesci ed Ed.º Ximenes

fratelli -TREVES- editori
Via Palermo 2
MILANO

Prezzo del presente Numero
Lire 2.

STAB. TIP. LIT. F.LLI TREVES, MILANO

MANCASTROPPA INC

Disegno di A. Cairoli.

Incisione di Mancastroppa.

GIUSEPPE VERDI.

Giuseppe Verdi è uomo straordinario non soltanto per il suo genio musicale; non soltanto per la potenza inesauribile del suo intelletto d'artista che sembra sfidare le leggi della natura e resiste imperturbato alle offese degli anni. Giuseppe Verdi è altresì, per molti rispetti, moralmente superiore al maggior numero dei suoi contemporanei. Si direbbe ch'egli viva in una atmosfera situata al disopra delle debolezze contagiose del genere umano. In tempi ne' quali anche il merito indiscutibile non rifugge dal servirsi dell'aiuto della *réclame*, sia pure con parsimonia e come costrettovi da inesorabile necessità, l'autore del *Rigoletto* e del *Don Carlos* aborre da qualunque rumore fatto intorno al suo nome. Non ignora certamente il proprio valore e non sdegna le dimostrazioni di simpatia che gli vengono dai veri amici di lui e dell'arte; ma lo irrita il vedersi e sapersi oggetto della pubblica e vana curiosità. L'esperienza delle facili indiscrezioni lo fa sospettare facilmente; sicchè, mentre si dimostra affabile, squisitamente gentile e d'umore gioviale nel crocchio intimo dei vecchi e provati amici, appare invece sostenuto e poco socievole a chi egli non conosca da un pezzo. Affettuoso e tenace nell'amicizia non l'accorda al primo venuto, nè la conserverebbe a chi se ne approfittasse per mettere in piazza i particolari della sua vita intima, magari in buona fede e per sfogo di un sentimento d'ammirazione. Lo disgusta tutto ciò che potrebbe chiamarsi l'apparato scenico della celebrità.

Mentre tutto il mondo civile aspetta con ansietà il momento di potersi nuovamente rallegrare con lui, per il trionfo d'un' opera d'arte compiuta in un'età nella quale generalmente anche i genii riposano sugli allori, egli domanda ingenuamente il perchè di tanta febbrile aspettativa e si meraviglia delle impazienze con le quali l'universale desiderio si manifesta. Non è riuscito e non riuscirà mai probabilmente ad alcuno l'*intervistarlo*, come si dice adesso con barbara parola, atta ad esprimere una non meno barbara usanza tutta moderna, con la quale, dando l'assalto all'umana vanità, si procura di obbligare un uomo a raccontare più o meno sinceramente i fatti suoi.

Per conseguenza una biografia completa di Giuseppe Verdi non è stata mai scritta. La meno inesatta è certamente quella d'Arturo Pougin, tradotta e annotata da Giacomo Caponi, e pubblicata nel 1881 dallo stabilimento Ricordi.

Servendocene in molte cose di guida, abbiamo potuto completarla con altre notizie raccolte dagli amici e dagli ammiratori del grande maestro.

Vogliamo prima di tutto tentare di dipingere l'uomo quale veramente è: giacchè se l'intelletto artistico di Giuseppe Verdi è generalmente conosciuto per le sue opere, il carattere dell'uomo è ignorato o mal noto, sebbene meriti di essere universalmente ammirato. Nella storia dell'umanità non sono rari gli esempi di uomini giunti ad elevatissime altezze partendo da umile origine: ma sono rarissimi quelli di una nobiltà di cuore e di una modestia tanto sincera conservate in mezzo alle più seducenti attrattive della celebrità e della fama.

I PRIMI PASSI.

Giuseppe Verdi nacque nel villaggio di Roncole, a cinque chilometri da Busseto, il 9 ottobre del 1813, da Carlo Verdi e Luigia Utini. I suoi genitori tenevano una modesta osteria, con rivendita di sale e tabacchi, in una povera casupola poco distante dalla chiesa parrocchiale del piccolo villaggio, situato in mezzo alla fertile pianura dei distretti parmensi fecondati dal Po. Fino da fanciullo Verdi dimostrò grandissima sensibilità per la musica, tanto da andare in visibilio udendo l'organo della chiesa parrocchiale, e dimenticarsi dei doveri che gli incombevano servendo messa. Suo padre ne fu commosso e gli comperò una spinetta che il maestro, diventato celeberrimo, conserva religiosamente nella sua villa di Sant'Agata. Su quella spinetta e sull'organo della chiesa di Roncole egli imparò gli elementi della musica: l'organista di Roncole, che si chiamava Baistrocchi, fu il suo primo maestro.

CHIESA PARROCCHIALE DI RONCOLE.

A dodici anni Verdi prese il posto del suo maestro con la retribuzione fissa annua di 36 lire, che dopo un anno fu portata a 40; più qualche incerto. Contemporaneamente frequentava la scuola a Busseto, da dove andava al villaggio nativo tutte le domeniche e gli altri giorni di festa, per suonare l'organo. Dopo due anni sapeva leggere, scrivere e far di conto. Antonio Barezzi commerciante di Busseto, dal quale il padre del Verdi si forniva di quanto era necessario alla sua botteguccia, innamorato del talento musicale del ragazzo e del suo carattere serio, gli offrì un piccolo impiego.

Il Barezzi era dilettante di musica ed in casa sua si riunivano gli amatori della bell'arte de' suoni. L'organista Ferdinando Provesi maestro di cappella della cattedrale di Busseto continuò ad istruire amorevolmente il ragazzo Verdi, e a sedici anni l'allievo suppliva il Provesi già vecchio nella direzione della Società filarmonica del paese, per la quale cominciò a scrivere della musica che si conserva tuttora negli archivi sociali. Invece che sulla vecchia spinetta di Roncole, per la preziosa amicizia del Barezzi, il giovinetto potè continuare gli studi sopra un discreto pianoforte del Fritz di Vienna. Ma ormai il Provesi non aveva più nulla da insegnargli e, tanto il vecchio maestro come il Barezzi, consigliavano il Verdi a recarsi a Milano. Il Barezzi gli fece avere per due anni un assegno di 600 lire dal Monte di Pietà, provvide del proprio agli altri bisogni più urgenti del suo protetto e lo raccomandò caldamente a un Seletti, professore del ginnasio di Santa Marta.

Il Verdi venne a Milano a 19 anni, nel 1832, e presentò domanda per essere ammesso come alunno pagante al Conservatorio. Gli fu fatto subire una specie d'esame, mostrando alcune sue composizioni e suonando un pezzo al pianoforte, dinanzi al Basily direttore dell'istituto, al Piantanida, all'Angeleri ed al vecchio Rolla cui l'aveva raccomandato il Provesi. Non seppe nulla dell'esito di quella prova: dopo otto giorni il Rolla gli disse di non pensare più al Conservatorio e di scegliersi un maestro, consigliandogli di prendere Lavigna, antico allievo del Conservatorio di Napoli e concertatore alla Scala. Il Lavigna consentì a dargli lezione e pronosticò presto che il suo scolaro avrebbe fatto onore alla patria.

Nel 1833 morì il Provesi. Verdi lo pianse e, sentendosi quasi impegnato da un obbligo verso i suoi benefattori, tornò a Busseto per succedergli. I fabbricieri della cattedrale, da' quali dipendeva la nomina, gli preferirono un tale Giovanni Ferrari. La Società filarmonica di Busseto prese energicamente le parti di Verdi e ne derivò una discordia con accompagnamento d'insulti, satire e battibecchi, come suole accadere in provincia. Il Municipio nominò Verdi maestro della Società filarmonica con 300 lire d'assegno, e l'incarico di comporre marcie per la banda municipale. Rimase in quell'ufficio più di tre anni e nel 1836 sposò Margherita Barezzi, la figlia del suo benefattore.

Quando Verdi glie la fece chiedere in moglie, il Barezzi se ne mostrò contentissimo dicendo che non avrebbe mai ricusato la figlia ad un bravo giovine che aveva tanto ingegno e tanta buona volontà che valevano un patrimonio.

Poco dopo tornò a Milano col proposito di dedicarsi al teatro. Conobbe Temistocle Solera più giovane di lui di qualche anno: s'intesero, decisero di lavorare insieme e il Solera scrisse il libretto dell'*Oberto conte di San Bonifacio*. Il Verdi lo musicò a Busseto nell'inverno 1837-38, nel palazzo Rusca dove egli abitava. Venne poi nuovamente a Milano con lo spartito che si doveva rappresentare alla Scala nella primavera del 1839, dalla Strepponi, dal Moriani e dal Ronconi. Il Moriani si ammalò durante le prove e non si parlò più dell'opera. Verdi era scoraggiato: sua moglie lo aveva già fatto padre di due figli e i mezzi per sostenere la famiglia non abbondavano. L'impresario Merelli lo mandò a chiamare qualche mese dopo e gli propose di mettere in scena l'opera nell'autunno. Fu rappresentata per la prima volta la sera del 17 novembre 1839 dalla Ranieri-Marini, la Shaw, Marini e Salvi.

Con questa data comincia la vita artistica teatrale del maestro. L'artista aveva superato trionfalmente il primo ostacolo, ma i giorni delle dure prove per il padre e il marito affettuoso non erano ancora giunti.

Dopo l'esito dell'*Oberto*, il Merelli aveva fatto un contratto con Verdi per tre opere da scrivere in otto mesi, da rappresentarsi a Milano o a Vienna, pagabili ciascuna 4000 lire austriache. Ai primi del 1840 il Merelli disse al maestro di avere assolutamente bisogno di un'opera buffa. Il genere buffo non si confaceva molto alla natura del di lui ingegno; ma Verdi non poteva rifiutarsi all'invito nè si rifiutò.

Abitava allora in un quartierino dalle parti di porta Ticinese. Appena ebbe incominciato a musicare un vecchio libretto di Felice Romani, *Il finto Stanislao* ribattezzato per *Un giorno di regno*, si ammalò gravemente d'angina. La malattia portò per conseguenza qualche imbarazzo economico che il Merelli, senza sua colpa, non potè rimediare a tempo. Supplì la giovine moglie vendendo i pochi oggetti d'oro che le appartenevano: il maestro fu grandemente commosso da quel tratto affettuoso. Altre e ben dolorose commozioni gli si preparavano. Il figlio maschio morì sui primi d'aprile senza che i medici sapessero curare il male da cui era colpito: dopo pochi giorni si ammalò anche la bambina e morì. Il 19 di giugno Giuseppe Verdi era vedovo.... in due mesi la sua famiglia era scomparsa; egli era rimasto solo nel mondo. Chi sa quanto affetto Giuseppe Verdi ha sempre avuto ed ha tuttora per i fanciulli può capire tutta l'ambascia di quella perdita. Quei due mesi terribili influirono certamente sul di lui carattere. E il dolore doveva parergli maggiore dovendo, per non mancare all'impegno preso col Merelli, comporre in quelle disposizioni d'animo una musica buffa. Non v'è da meravigliarsi se quella musica non piacque, tanto più che la Raineri-Marini, l'Abbadia, il Salvi e il Ferlotti la interpretarono senza passione.

Persuaso di non trovare più consolazioni neppure nell'arte, il Verdi fece proponimento di non comporre mai più. E non era uomo da cambiare facilmente di proposito. Un libretto del Solera datogli a leggere dal Merelli fu la benefica tentazione che lo richiamò al teatro. L'ispirazione biblica del *Nabucco* gli parve grandiosa e, quasi malgrado la sua volontà, l'opera si trovò composta nell'autunno del 1841. Il Verdi abitava allora in via Andegari in una casa oggi trasformata da più recenti costruzioni.

Aveva riprese, o per meglio dire conservate le modeste e frugali abitudini della sua gioventù. Un compagno suo di quel tempo ci ha narrato di avere spessissimo pranzato allora col Verdi nell'antica osteria di San Romano, ch'era in fondo ad un cortile sulla piazzetta a sinistra di chi entra in via Durini dal Corso, piazzetta appunto detta di San Romano. Il maestro ed il suo compagno non spendevano mai più di 24 o 25 soldi di lira austriaca, vale a dire circa una delle nostre lire. Forse il maestro usciva appunto dall'osteria di San Romano, quando, nella Galleria De Cristoforis, incontrò l'impresario Merelli che lo condusse seco al camerino della Scala e trovò il modo di fargli portare a casa il libretto del *Nabucco*.

Dopo qualche difficoltà da parte di Merelli che aveva già annunziato altre tre opere nuove, il *Nabucco* fu messo sul cartellone per il carnevale-quaresima del 1842. Le prove cominciarono alla fine di febbraio e il 9 marzo l'opera fu rappresentata con straordinario entusiasmo del pubblico.

Secondo il Verdi, la sua carriera artistica comincia propriamente dalla prima rappresentazione di quest'opera. Ed egli stesso narra un aneddoto caratteristico che si riferisce al *Nabucco*. Nel terzo atto il maestro aveva bisogno di qualche cosa

di grandioso invece di un duetto che vi aveva messo il Solera. Questi approvò l'idea di sostituire al duetto una profezia di Zaccaria, ma lasciò passare molti e molti giorni senza decidersi a fare un verso. Una bella mattina, capitato il Solera nella stanza del maestro in via Andegari, il Verdi chiuso l'uscio a chiave, si messe la chiave in tasca e fra il serio e il faceto disse al poeta: Non esci di qui se non scrivi la profezia. Il Solera era furioso: gli brillò negli occhi un lampo d'ira... poi sedette al tavolino e la profezia fu scritta in un quarto d'ora. Ma al Verdi parve di aver passato un brutto minuto secondo.

*

Il trionfo del *Nabucco*, rinnovatosi nel 1842 insieme a quello dei *Lombardi*, e quello ottenuto nel 1844 con l'*Ernani* a Venezia, non solo stabilirono la riputazione dell'autore, ma lo fecero padrone incontrastato del campo musicale. Dei grandi maestri italiani della prima metà del secolo uno — Bellini — era morto: un altro — Rossini — poteva considerarsi morto per l'arte. Viveva Donizetti che, avendo assistito ad una delle prime rappresentazioni del *Nabucco* capì subito quale potente rivale si trovava di fronte. Il *Nabucco* fece presto dimenticare la *Maria Padilla* rappresentata in quella stessa stagione alla Scala. Quasi volesse evitare nuovi confronti, il Donizetti messe in scena le sue opere scritte dopo a Vienna e a Parigi; una sola, la *Caterina Cornaro*, al San Carlo di Napoli.

Non per questo scemò la modestia di Verdi. Quel periodo della sua vita fu il più laborioso e il più ricco di emozioni. Quindici teatri d'Italia in un anno rappresentarono l'*Ernani* ed in quattro anni il maestro compose i *Due Foscari*, la *Giovanna d'Arco*, l'*Alzira*, l'*Attila*, il *Macbeth*, i *Masnadieri*, il *Corsaro*, e ridusse i *Lombardi* in *Jerusalem*, per l'Opéra di Parigi.

Nel 1846 il pubblico italiano delirava per Verdi. Quella che ora viene chiamata sua prima maniera, fanatizzava le masse e presagiva la rivoluzione del 1848. La di lui musica sollevava entusiasmi quali la storia del teatro non ricorda più solenni. Eppure Verdi era sempre pensieroso e taciturno. Il Ghislanzoni racconta di avere assistito in quel tempo ad un pranzo di letterati e d'artisti al quale anche Verdi era commensale. La taciturnità del maestro finì per mettere tutti nell'imbarazzo.

Essendo a Parigi vi ricevette la notizia dell'insurrezione di Milano. Non potè partire subito, sebbene avesse addosso la febbre di giungere in Italia. Appena potè lasciare Parigi corse alla città nella quale aveva provato le prime gioie del trionfo. Pur troppo le cose d'Italia cominciavano già a volgere in peggio!

Era stanco e mezzo ammalato e non volle muoversi da Milano neanche per assistere alle prove del *Corsaro* scritto per conto dell'editore Francesco Lucca, che si rappresentò a Trieste nell'ottobre del 1848. È una delle pochissime opere di Verdi quasi intieramente dimenticate. Le condizioni d'animo nelle quali compose quell'opera erano molto simili a quelle nelle quali s'era trovato costretto a scrivere *Un giorno di regno*. Allora deplorava la perdita dell'intiera famiglia; ora la rovina della patria, per la quale sentiva grandissimo affetto.

VERDI PATRIOTA.

Il maestro era nato suddito di Sua Altezza Imperiale l'arciduchessa Maria Luisa d'Austria, duchessa di Parma, ma nella sua nobile anima bolliva fino dalla gioventù un generoso sdegno contro la dominazione straniera, alla quale non chinò mai il capo. E sì che nei vent'anni dal 1839 al 1859 fu messo pur troppo spesso a durissime prove!

Nel 1842 il direttore di polizia Torresani mandò a chiamare il Verdi e il Solera perchè modificassero il libretto de' *Lombardi alla prima Crociata*. L'arcivescovo Gaisruck avendo saputo che nell'opera da rappresentarsi alla Scala v'erano processioni, conversioni e battesimi, se n'era lamentato con la polizia, ed aveva minacciato il Torresani di scrivere direttamente all'imperatore. Verdi non volle presentarsi: mandò dal Torresani il Solera e l'impresario Merelli, dichiarando prima ch'egli non intendeva permettere tagli di nessuna sorte al proprio spartito.

— Si darà così o non si darà!

Il Merelli tanto pregò il Torresani, che questi finì per contentarsi di poche variazioni insignificanti, tanto per compiacere l'arcivescovo.

In quei tempi di grandi sofferenze politiche e di grandi speranze, il pubblico era disposto a scoprire dovunque delle allusioni, particolarmente nelle opere d'arte. Verdi le scopriva prima del pubblico nei drammi che imprendeva a mettere in musica, e vi adattava delle frasi ispirate che finivano per mettere la rivoluzione in teatro, nonostante le preventive e scrupolose indagini delle censure. La musica di Verdi esercitò prima del 1848 — e non senza volontà del maestro — una grande influenza sui sentimenti patriotici degli Italiani. Il coro dei *Lombardi* « O signore dal tetto natio » dette occasione a una delle prime dimostrazioni del nostro risorgimento politico nel Lombardo-Veneto.

Nel 1846, rappresentandosi l'*Attila* a Venezia, la famosa aria:

Cara patria, già madre e regina

era accolta ogni sera da grandi acclamazioni del pubblico della Fenice: perfino il *Macbeth* dette occasione di clamori patriotici, allo stesso teatro, poco prima della rivoluzione del 1848, e quando il tenore Palma cantava nel terzo atto

La patria tradita
Piangendo c'invita;

il pubblico si entusiasmava al punto da accompagnarlo in coro.

A pensarci su adesso, non si capisce del resto come, con tanti scrupoli, le censure permettessero quello che permettevano. È proprio vero che quella del genio è una grande e singolare forza! Basta dire che, ristabilito il dominio austriaco nel Lombardo-Veneto e la supremazia austriaca su molta parte d'Italia, essendo già il nome di Verdi segnacolo in vessillo d'indipendenza e di libertà, le musiche militari austriache, presente ed approvante il maresciallo Radetski, non rifinivano di suonare le melodie dell'*Attila*, del *Nabucco*, dei *Foscari* e dei *Lombardi*: e il coro « O Signor, che dal tetto natio » faceva andare in visibilio i soldati austriaci, dando occasione alla meravigliosa poesia — il *Sant'Ambrogio* — di Giuseppe Giusti.

E Giovacchino Rossini, che allora abitava a Firenze nella sua palazzina di via Larga — ora via Cavour — aveva la debolezza di correre nelle stanze più lontane dalla strada, turandosi le orecchie per non sentire la musica di Verdi, sebbene ammirasse la valentia delle bande austriache! Lo racconta una testimone oculare, la signora Emilia Branca nei *Cenni biografici ed aneddotici* intorno alla vita del marito Felice Romani da lei pubblicati nel 1882.

*

Quando furono combattute le cinque giornate, Giuseppe Verdi era, come abbiamo detto, a Parigi per mettere in scena la *Jerusalem*. Giunto in Italia fu invitato a scrivere un'opera di argomento patriotico. Accettò l'offerta e musicò difatti il libretto di Cammarano *La battaglia di Legnano*. Se non che, quando l'opera fu finita, a Milano non era possibile rappresentarla. Il maestro accondiscese a metterla in scena a Roma, al teatro Argentina. La prima rappresentazione ebbe luogo la sera del 27 gennaio 1849: piacquero moltissimo particolarmente due pezzi: il consiglio di guerra dei delegati Lombardi e il finale. La musica di quest'opera, scritta in circostanze tanto straordinarie, non riuscì fra le migliori di Verdi e, poi trasformata in *Assedio d'Arlem*, è quasi sparita dal repertorio.

*

Dal 1849 al 1859 le opere di Verdi furono dalle censure sottoposte a parecchie simili trasformazioni: *I Vespri Siciliani* vennero permessi soltanto col titolo di *Giovanna di Guzman*: a Roma la *Traviata* diventava *Violetta*.

Mentre imponeva questa ipocrita soppressione di un titolo innocente, la censura pontificia era meno scrupolosa per le pretese allusioni politiche. Nel gennaio del 1859 Verdi arrivò a Napoli per cominciare le prove del *Ballo in Maschera*, mentre vi giungeva telegraficamente la notizia dell'attentato di Orsini contro Napoleone III. La censura Borbonica, per quanto poco bene volesse all'imperatore, proibì subito la rappresentazione di un'opera nella quale si assassinava un re di Svezia, cambiato poi in governatore inglese di Boston. Il duca di Ventignano, presidente della deputazione teatrale, pretendeva che Verdi adattasse la musica ad un altro libretto. Verdi fu irremovibile e tutta Napoli, compresi alcuni principi della famiglia reale, si messero dalla sua parte. Il conte di Siracusa fratello del re desiderava presentare il maestro a Francesco II. Verdi non volle e si mantenne fermo nel suo rifiuto; il governo dovette rassegnarsi a lasciarlo partire. Faceva i preparativi della partenza quando Vincenzo Jacovacci impresario dell'Apollo gli si presentò chiedendogli il *Ballo in Maschera* per il suo teatro. Il maestro rise pensando che a Roma non si sarebbe permesso quanto si proibiva ostinatamente a Napoli. Ma l'Jacovacci, scritturati gli artisti, prese sopra di sè l'incarico di combinare le cose con monsignor governatore di Roma. Il maestro partì da Napoli salutato dalle grida di *viva Verdi!* e il 17 febbraio l'opera andò in scena all'Apollo e vi fu accolta con entusiasmo.

Il grido di *viva Verdi* era ormai diventato comune in tutta l'Italia. Tutti sanno che oltre ad un saluto al maestro, questo grido aveva anche un doppio significato politico molto facile ad indovinarsi; ma che non potevasi facilmente impedire. Nell'inverno del 1859 i muri di tutte le città d'Italia erano coperti di:

VIVA V. E. R. D. I.
(Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia).

ed il nome del maestro veniva così doppiamente collegato alla storia del nostro rinascimento politico.

*

Partita la duchessa reggente da Parma e convocata una Assemblea costituente delle provincie parmensi, il distretto di Busseto volle eletto a proprio rappresentante l'illustre concittadino che non s'era mai piegato alla signoria straniera, nè s'era lasciato indurre a farsi vedere alla corte della reggente.

Come deputato, Giuseppe Verdi votò per la decadenza del dominio Borbonico. l'unione a Modena e l'annessione al Piemonte. Sul mezzodì del 15 settembre 1859 una deputazione parmense composta dal marchese Mischi, del conte Sanvitale, del cav. maestro Giuseppe Verdi, del professore Fioruzzi e del marchese Dosi, giungeva a Torino per presentare a Vittorio Emanuele il voto dell'Assemblea, ciò che avvenne nelle ore pomeridiane di quello stesso giorno.

Il conte Camillo di Cavour, che aveva rinunziato all'ufficio di primo ministro subito dopo la pace di Villafranca, non era allora in Torino, ma dimorava nei suoi possedimenti di Leri intento, almeno apparentemente, alle faccende d'agricoltura. Parve a Giuseppe Verdi di non aver convenientemente soddisfatto all'obbligo di buon patriota, lasciando Torino e il Piemonte, senza salutare personalmente chi aveva fatto tanto per l'indipendenza d'Italia. Una visita del grande maestro al grande uomo di Stato ebbe luogo difatti il 17 settembre, e ne abbiamo memoria anche in una lettera del conte di Cavour tuttora inedita, che ci è gentilmente stata favorita dall'on. Luigi Chiala [1].

Al signor Giacinto Corio

Livorno Vercellese.

Leri, 16 settembre 1859.

Hudson [2] *mi scrive che il famoso compositore Verdi, l'autore del* Trovatore, Traviata ecc., *verrà domani mattina col primo convoglio a Livorno coll'intenzione di farmi una visita. Trattasi di una celebrità europea: penso che Ella avrà piacere di fargli compagnia, epperò non mando il mio legno. Se fosse imbarazzato mi spedisca un espresso e farò ripartire i cavalli domani per tempo.*

La saluto

Suo affezionato
C. Cavour.

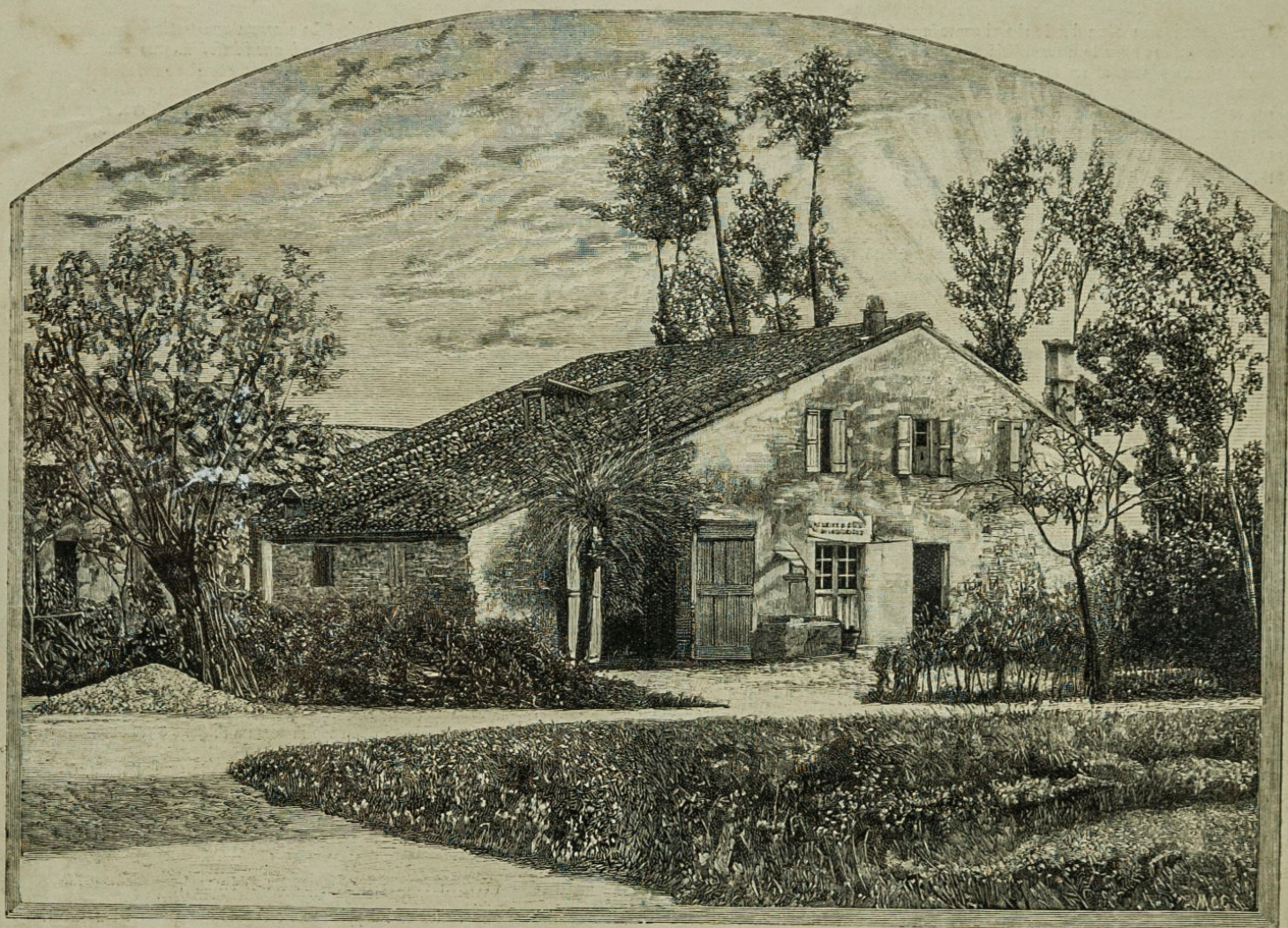
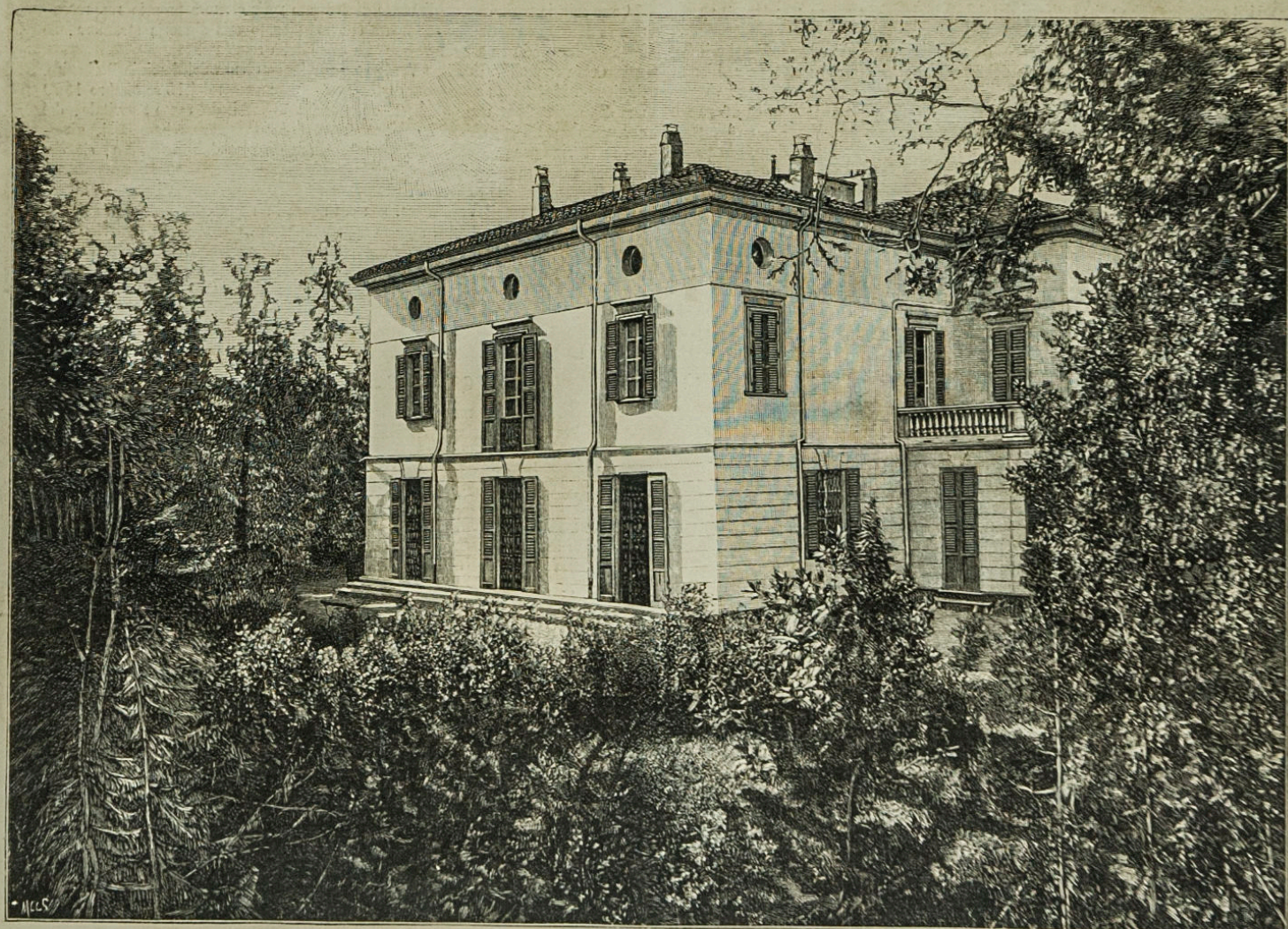
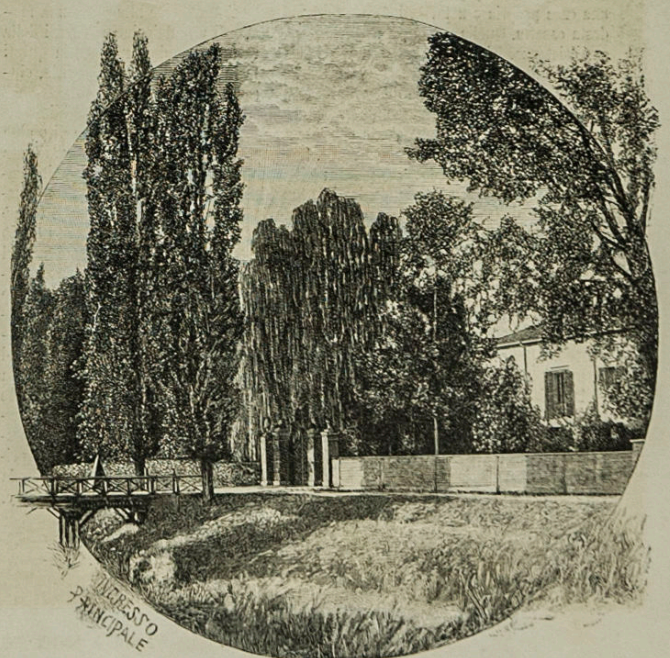
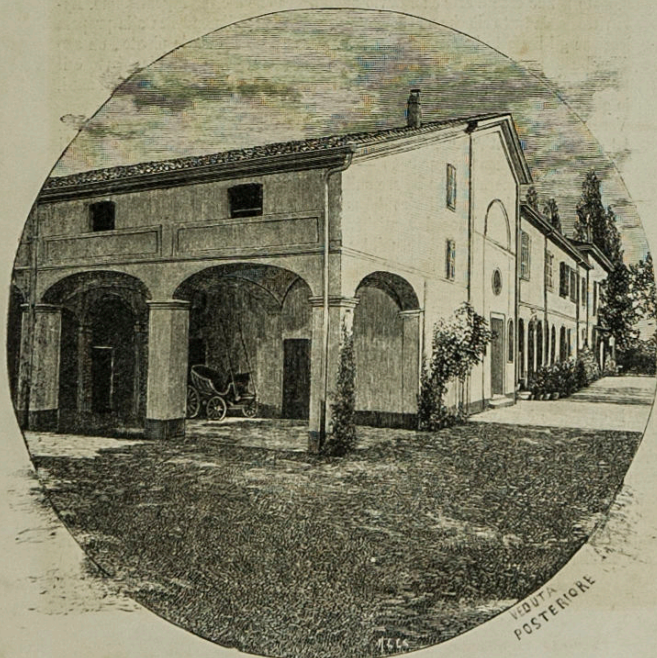
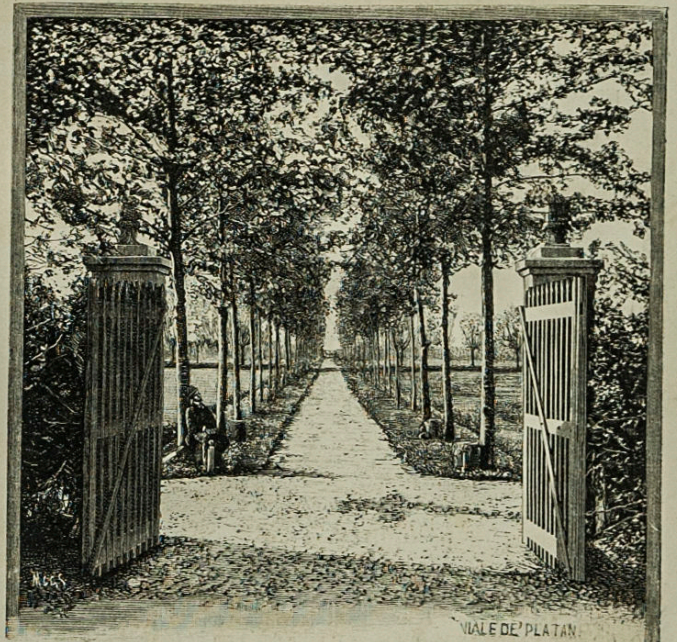
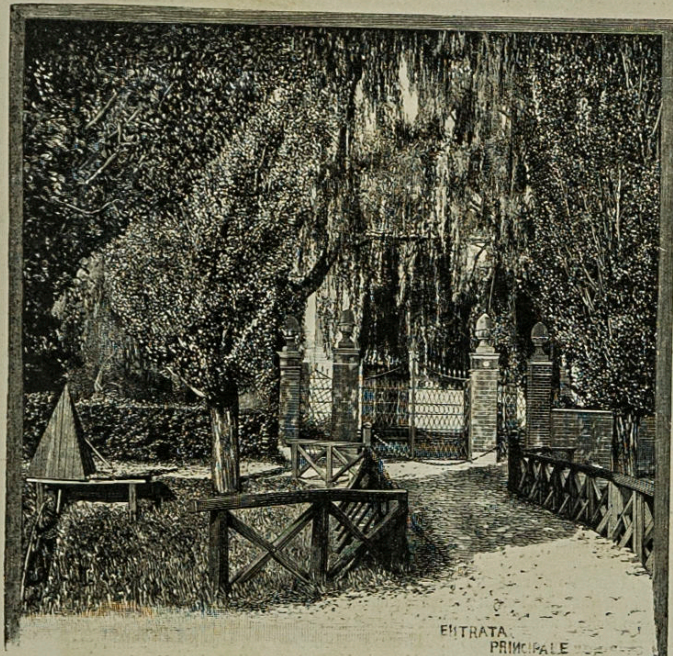
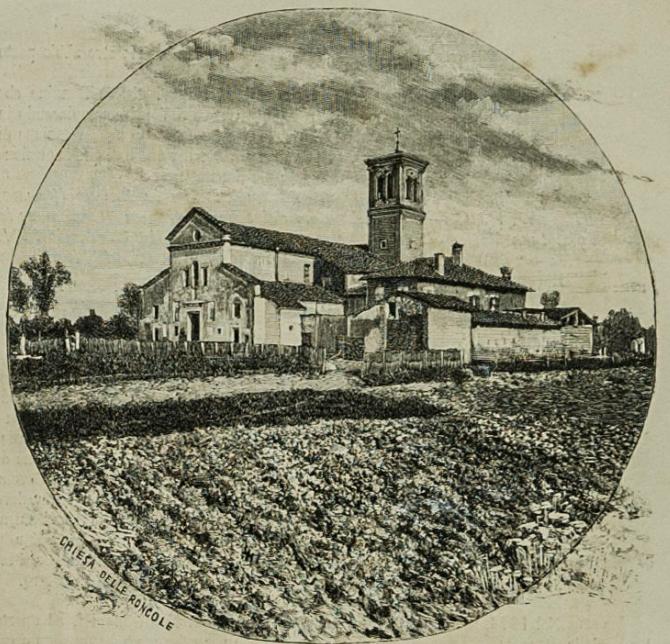
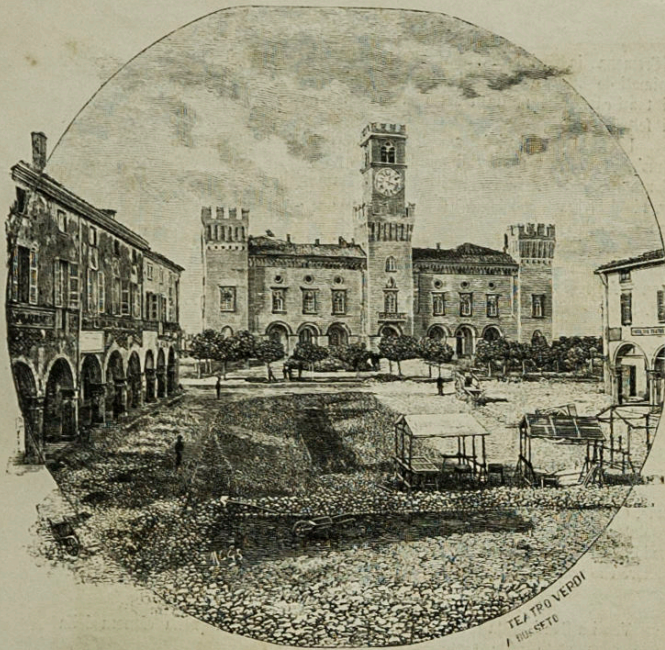
Peccato che non esista, altro che nella mente di Verdi, un ricordo del primo incontro di quei due sommi!

Il conte di Cavour, in occasione delle elezioni generali del 1860, aveva già detto che « chi ha composto il *Trovatore*, può bene aver seggio nel Parlamento. »

Avvicinandosi le nuove elezioni generali fissate per il 27 gennaio 1861, incontrato il Cavour un amico dell'Italia centrale, il discorso cadde sulle candidature della provincia di Parma

— Verdi — esclamò il Cavour — deve essere deputato: ci vuole l'armonia;

[1] Comparirà nel VI volume delle *Lettere edite e inedite di Camillo Cavour* d'imminente pubblicazione.

[2] Ministro inglese a Torino.

CASA A RONCOLE, DOVE NACQUE GIUSEPPE VERDI IL 9 OTTOBRE 1813.

VILLA VERDI A SANT' AGATA. — FACCIATA PRINCIPALE.

TEATRO VERDI A BUSSETO. — LA CHIESA DI RONCOLE. – LA VILLA VERDI A SANT'AGATA.

'Italia è stata fatta con l'armonia ed è giusto che quel celebre maestro abbia posto fra i rappresentanti della nazione.

Quelle parole furono ripetute e ascoltate dagli elettori di San Donnino che onorarono loro medesimi scegliendo a deputato il maestro Verdi e compiacendo in tal modo il desiderio gentile del conte di Cavour. Verdi fu eletto nella votazione di ballottaggio del 3 febbraio ed ecco, a titolo di curiosità, il verbale di quella elezione quale si conserva negli archivi della Camera dei deputati.

« *Verdi cav. Giuseppe, maestro di musica nato in Busseto (Parma) nell'anno 1815*[1]. — *Eletto deputato del collegio di San Donnino nella Legislatura VIII. — La di lui elezione fu approvata il 25 febbraio 1861. — Ha prestato giuramento nella seduta del 18 febbraio 1861*[2]. »

E sotto alla suddetta intestazione:

« *Elettori inscritti 978. Votanti nel 1° scrutinio 532.* Verdi, 298. Minghelli-Vaini, 185. Brofferio Angelo, 13. Dispersi e nulli, 36. *Ballottaggio* fra Verdi e Minghelli-Vaini. »

« *Votanti nel 2° scrutinio,* 547. Verdi, 339. Minghelli-Vaini, 206. Nulli e dispersi, 2. *Eletto* Verdi. »

Certo neppure il conte di Cavour aveva pensato che l'eletto di Borgo San Donnino sarebbe stato assiduo frequentatore delle aule parlamentari. Vi comparve parecchie volte prima della seduta nella quale Roma fu proclamata capitale d'Italia. Dato il suo voto si dice che avesse manifestato al conte di Cavour l'intenzione di dimettersi: il Cavour lo pregò di restare. Ma poche settimane dopo Camillo Cavour moriva, e Verdi, stato per parecchio tempo fuori d'Italia, non si fece più vedere che rarissime volte al palazzo Carignano prima del termine dell'VIII Legislatura. Nelle elezioni generali del 1864 non volle assolutamente riaccettare la candidatura.

Fu eletto in sua vece il professore Scolari, ed avendo questi optato per Guastalla, l'avvocato Pietro Piroli, ora senatore del regno, amicissimo del maestro.

*

Nel 1873, giunta in Italia la nuova della morte di Napoleone III, ed aperta dalla *Perseveranza* di Milano, una sottoscrizione per erigere un monumento a chi aveva tanto contribuito alla indipendenza d'Italia, Giuseppe Verdi vi concorse subito con lire 200 e il suo nome trovasi inscritto in testa all'elenco de'sottoscrittori pubblicato in quel giornale nel numero del 18 gennaio.

*

Il governo del Re si ricordò un po' tardi, nel 1874, che essendo uno de' titoli per avere un seggio nella Camera vitalizia l'aver raggiunto nell'arte quel grado di merito che a pochi è concesso raggiungere, nessuno poteva aspirarvi con maggior diritto di Giuseppe Verdi. Quella nomina non era aspettata nè desiderata, ma non fu certo accolta sdegnosamente. La naturale ritrosia dal mettersi in evidenza, e la forza delle contratte abitudini distolsero il maestro dal presentarsi subito al Senato. Ma recatosi a Roma nell'inverno dell'anno seguente andò a palazzo Madama e vi prestò giuramento come senatore del Regno. Lo introdussero nell'aula, secondo il costume del Senato, i senatori Terenzio Mamiani e Chiesi.

SANT' AGATA.

Chiudendo la lunga parentesi aperta per rammentare le benemerenze patriotiche di Giuseppe Verdi, diremo che varie circostanze contribuirono, oltre i ripetuti successi artistici, a diradare le nubi che parevano accumulate sulla sua fronte, sicchè il Verdi di alcuni anni dopo non pareva più lo stesso a chi lo aveva conosciuto dal 1842 al 1848.

Dopo qualche anno di vedovanza sposava a Collange, presso Ginevra, la signora Giuseppina Strepponi, artista di canto di molto merito e donna di retto giudizio, alla quale Verdi si professava riconoscente non soltanto di gran parte del trionfo ottenuto col *Nabucco* alla Scala, ma anche di buoni consigli amichevoli da lei ricevuti. Il matrimonio fu celebrato dal famoso monsignor Mermillod, e la signora Strepponi è d'allora in poi inseparabile e cara compagna dell'uomo illustre che le ha dato il suo nome.

Dieci opere accolte con entusiasmo su tutti i teatri d'Italia ed alcuni de' principali stranieri, avevano anche assicurato la posizione economica del maestro. Verdi, che fin allora aveva vissuto la maggior parte dell'anno in casa del suo suocero e benefattore Barezzi; cominciò a sentire il desiderio innato nell'uomo di possedere una casa propria e nel 1849 fece acquisto di Sant'Agata che allora era una modesta casetta. Quella casetta però diventò per il Verdi uno de' principali scopi della sua esistenza. D'allora in poi egli vi passa circa sette mesi dell'anno ed in questi trentotto anni la modesta casetta si è trasformata in una bella e comoda villa, circondata da larga estensione di terreni coltivati con somma cura.

Sant'Agata è il soggiorno più gradito all'illustre uomo. Dista cinque chilometri da Busseto e non ha vicino che la chiesa e alcune case coloniche costruite di pianta dopo che i terreni appartengono al Verdi. La campagna in mezzo a cui si trova isolata la villa non si può dire davvero amena; è il solito paesaggio monotono, la solita pianura tagliata regolarmente in quadrati da lunghi filari di pioppi che scorge continuamente sulla dritta della strada ferrata chi viaggia da Bologna a Piacenza. La villa è architettata semplicemente, ma con eleganza: non vi è nulla di fastoso ma tutto ciò che rende simpatica e comoda una abitazione. Intorno alla villa si stende un bel giardino con un laghetto artificiale, ed al di là del giardino un gran viale di platani conduce in mezzo ai terreni coltivati di proprietà del maestro. Il principale amministratore della vasta azienda rurale è lo stesso Verdi. Egli ha applicato ed applica nei suoi terreni tutte le migliorie che s'introducono dall'estero o sono consigliate dai più esperti agricoltori italiani. Bisogna vedere con quanta premura egli si occupa dell'allevamento dei suoi cavalli de' quali possiede una razza molto reputata nella regione, e della sua razza di bestie bovine Reggiane che dà prodotti veramente magnifici! Bisogna sentire con quanta competenza discute intorno a quelle benedette questioni di proprietà e di uso delle acque che sono l'eterno grattacapo de' proprietari di terreni irrigui! È uno degli argomenti questo delle acque che ha il privilegio di accenderlo, di riscaldarlo. Spesso e volentieri gli affari della sua azienda rurale lo obbligano a recarsi nelle città vicine; non è raro vederlo a Casalmaggiore, a Cremona, in altri luoghi dove si tengono grossi mercati: e in mezzo ai gruppi animati de' fattori e de' possidenti sarebbe difficile a prima vista indovinare l'autore di tanti capilavori musicali sotto la larga falda di un leggero e molle cappello di feltro grigio.

I terreni posseduti dal maestro arrivano fino al Po che dista dalla villa di Sant'Agata circa tre quarti d'ora. Lungo la riva destra del maestoso fiume egli ha piantato de' boschi, già divenuti bellissimi. Da qualche anno tenta la coltivazione in grande dei vigneti sui terreni d'alluvione che il Po lascia dopo le grandi piene e finora ha ottenuto buonissimi resultati.

A Sant'Agata il maestro fa colazione alle 10 e mezza antimeridiane, e pranza alle 5 d'estate — per aver tempo di far la trottata prima di sera — alle 6 d'autunno. Abitualmente il maestro e la signora Verdi passano settimane e settimane soli. La domenica va da Busseto a Sant'Agata la nipote di Verdi, maritata Carrara, con i suoi piccini. Per il maestro che adora i bambini, ride e scherza con loro e si adatta a tutti i loro giuochi infantili, l'avere un paio di bisnipoti per casa è una vera festa.

La solitudine di Sant'Agata esige alcune precauzioni per la sicurezza della casa e dei suoi abitanti, sebbene il paese sia buono e il maestro, è inutile dirlo, vi sia idolatrato. Due grossi cani di guardia — maschio e femmina, *Top* e *Jena* — poco cerimoniosi con le persone a loro sconosciute, sono incaricati della vigilanza notturna. Di giorno seguono il maestro da per tutto: nel giardino, nella scuderia, nel maneggio, nei campi. È curioso che alla *Jena* non garba punto la musica e se qualcuno, capitato per caso a Sant'Agata, mette le dita sul pianoforte, essa non vuole assolutamente sentire. Ma appena si mette al pianoforte il maestro, la cagna trova modo di andare ad accovacciarsi ai di lui piedi dove sta ad ascoltare rassegnata un rumore che non le piace.

*

Verdi a Sant'Agata lavora nella sua camera da letto, in quella camera della quale sono state fatte tante cervellotiche descrizioni.

Pianta della camera.

È una stanza vasta, alta di soffitto, posta a pianterreno, in angolo, fra il giardino e il cortile dove è la rimessa. Una finestra dà sul giardino, un'altra dà sul cortile. Lungo la parete verso il cortile c'è un grande pianoforte Erard da concerto sul quale il maestro compone. Nell'angolo, dietro a chi siede al pianoforte, v'è una scansia chiusa da cristalli nella quale sono riposte, con le rispettive cassette e custodie, alcune pregievoli armi da caccia del maestro che, fino a pochi anni sono, è stato appassionatissimo cacciatore. Quasi in mezzo alla stanza vi è uno scrittoio grande, formato da un piano e da una parte rialzata, sulla quale è collocata in mezzo una pendola e ai due lati di essa varie statuine, vasi e piccoli oggetti d'arte. Su questo scrittoio, la cui forma non è punto strana come è stato scritto, il maestro scrive e istrumenta.

Fra il fianco di questo mobile e la finestra verso il giardino stanno un piccolo sofà, e più in là una poltrona dove il maestro siede abitualmente quando passa qualche ora leggendo.

Il letto, semplice e comodo, è appoggiato di fianco alla parete dirimpetto al pianoforte, nella quale si apre una porta di comunicazione con la camera della signora Verdi.

Dirimpetto alla finestra verso il giardino vi è un camminetto sul quale sono posati due candelabri e, da una parte e dall'altra, un bronzo antico ed una testa di ragazzo ferito da una sassata, pure in bronzo, modellata dal Gemito.

I mobili e le tende sono di damasco giallo. Alle pareti sono appesi alcuni quadretti pregievolissimi di Domenico Morelli, del Palizzi, e di altri. Il Verdi è molto appassionato per le cose d'arte ed è ovvio aggiungere che n'è intelligentissimo. Eppure la ritrosia da tutto ciò che può soltanto parere una condiscendenza alla propria glorificazione gli ha fatto bandire in giardino, mezzo nascosto fra le piante, un suo bellissimo busto pure modellato dal Gemito. Di faccia al letto sul pianoforte è il ritratto del suo protettore ed amico Antonio Barezzi, morto da non moltissimi anni, quando già la fama e la fortuna del suo protetto erano ormai assicurate.

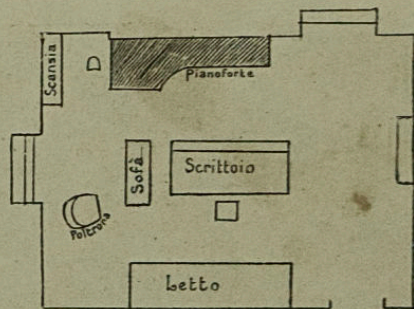
Verdi si sveglia presto e si alza di buonissima ora, particolarmente d'estate. Alle 10 di sera, a Sant'Agata, si ritira nella sua camera; ma accade che i suoi ospiti — quando raramente ve ne sono — odano gli alti silenzi della notte interrotti dalla mano del maestro che scorre sulla tastiera del pianoforte cercando uno di quei motivi che poi faranno il giro del mondo.

I posteri riconoscenti non dimenticheranno che nella camera di Sant'Agata, della quale abbiamo tentato di dare un'idea, Giuseppe Verdi scrisse il *Don Carlos* nella estate del 1866 e compì l'*Otello* nel 1886.

*

Ai primi di dicembre o al più tardi verso la metà del mese, a seconda del rigore della stagione, il maestro va da Sant'Agata a Genova, città che egli ha scelto da molti anni per passarvi l'inverno. Vi abitò da prima una casa al di là del ponte di Carignano. Ora occupa l'ala sinistra del primo piano del palazzo Doria ed è annessa al suo quartiere una delle bellissime terrazze di marmo che danno sul mare.

Il quartiere è grande e ben mobiliato. Anche a Genova il maestro ha molte opere d'arte e bozzetti: un salottino è tutto arredato di mobili di stile orientale fabbricati al Cairo dal Parvis. Nella sua camera v'è fra le altre cose un bozzetto di Domenico Morelli che ha per soggetto una scena dei *Due Foscari*, del quale avremo occasione di parlare più tardi.

Anche a Genova il maestro fa vita ritiratissima. Quando è bel tempo va a fare lunghe passeggiate intorno all'Acquasola da dove contempla il mare con l'intenso desiderio di chi lo vede per la prima volta. Pochissime persone vanno a tro-

[1] La data è erronea, essendo nato, come abbiam detto, nel 1813.
[2] Fu la seduta della solenne inaugurazione della nuova Legislatura.

varlo: fra queste uno de' più assidui era il maestro Luigi Rossi morto da pochi mesi e del quale il Verdi ha rimpianto molto la perdita. Un altro suo amicissimo di Genova che va spesso a fargli visita è l'ingegnere De Amicis.

GLI AMICI DI VERDI. — IL SUO CUORE.

Abbiamo già detto che Giuseppe Verdi non concede troppo facilmente la sua amicizia, ma che questo sentimento, come tutti gli altri, è in lui elevatissimo.

Uno dei suoi amici intimi è il comm. Pietro Piroli, senatore del Regno, nativo di Parma, che il Verdi conosce fino dalla giovinezza e per il quale ha sempre avuto una affezione quasi fraterna.

A Milano, fra il 1842 e il 1844 legò amicizia con Andrea Maffei, che gli scrisse più tardi il libretto dei *Masnadieri* e gli ridusse più a garbo quello del *Macbeth*. Per molto tempo il Verdi ed il Maffei furono inseparabili ed il poeta ha lasciato morendo una quantità di lettere scrittegli dal Verdi, alcune delle quali molto importanti per la storia della musica contemporanea, ma che ancora non sarebbe possibile pubblicare. La loro amicizia rimase poi inalterata, anche quando il maestro, non abitando più Milano, vedeva raramente il poeta che dal canto suo peregrinava in varie parti d'Italia.

Viene qui a proposito il narrare uno de'tanti aneddoti che possono far comprendere il vero carattere di Giuseppe Verdi. Quando Andrea Maffei si ammalò all'albergo della *Bella Venezia* in piazza San Fedele e vi morì il 27 novembre del 1885, il maestro si trovava di passaggio a Milano. Andava o mandava due o tre volte il giorno a prendere le notizie del vecchio amico ammalato: andò a fargli visita, e allorchè lo seppe spirato ebbe subito l'idea di seguirne il feretro al Cimitero. Ma quando pensò che la sua presenza nel solenne corteo non sarebbe passata inosservata, anzi avrebbe in qualche modo destato la pubblica curiosità, e la folla si sarebbe potuta dimenticare facilmente del poeta morto per veder passare il gran musicista vivo, rinunziò subito all'idea che gli era venuta di rendere all'amico quell'ultima testimonianza d'affetto.

Il Verdi vuole moltissimo bene al suo scolaro ed amico Emanuele Muzio di Busseto. Del maestro Angelo Mariani fu intimissimo per molti anni e quasi fin quando questi fu tolto all'arte da immatura morte: se quell'amicizia si raffreddò non fu certo per colpa di Verdi.

*

Domenico Morelli e Francesco Palizzi — particolarmente il primo — tengono un bel posto nell'affetto di Giuseppe Verdi.

Come avvenne che Verdi conoscesse Morelli abbiamo la ventura di poterlo far narrare ai lettori dallo stesso Morelli che, il 19 gennaio ultimo scorso, al signor Edoardo Ximenes che gli chiedeva come e quando avesse dipinto il ritratto di Verdi, rispondeva la seguente lettera:

Studio, 19-87.

Gentilissimo Ximenes,

Voi mi chiedete come avvenne che io facessi, molti anni fa, il ritratto del maestro Verdi — ed io volentieri vi contento. Verdi venne a Napoli per far dare al teatro San Carlo la sua opera Un ballo in maschera; *mi pungeva un gran desiderio di conoscerlo personalmente, ed avrei desiderata una presentazione non ufficiale, ma tale che mi avesse permesso di vederlo spesso e da solo.*

Una mattina venne frettolosamente al mio studio il vecchio pubblicista Vincenzo Torelli — prese un bozzetto che era in terra, rappresentante I due Foscari, *e senza darmi il tempo di rivolgergli una domanda, mi trascinò seco e mi condusse nella sua carrozza all'Albergo di Roma dove alloggiava il Verdi. Il maestro comprese subito il mio imbarazzo e certo sarà cancellata intieramente dalla sua memoria una così curiosa presentazione.*

Ei dovè trattenersi lungamente a Napoli perchè la censura, dopo avergli approvato il libretto dell'opera, glie ne proibì poi la rappresentazione, e durante quel tempo io dipinsi ad olio il suo ritratto per averlo con me nello studio. Sulla medesima tela Palizzi poi dipinse intorno al ritratto una corona d'alloro fresco, e acquistando così anche egli un diritto su quella tela, si convenne che l'avremmo tenuta un mese per ciascuno nel proprio studio.

Un bel giorno lo stesso Torelli, sempre con la solita fretta, venne a dirmi che, avendo luogo in sua casa un gran ricevimento, egli desiderava quel ritratto per farlo figurare nel suo salone: promise di renderlo e troncando per via di fatto ogni possibile diniego portò via la tela.

Mi affrettai il giorno dopo della festa a richiederla, ma Torelli mi disse che approntava un nuovo ricevimento e mi pregò di lasciargliela ancora per pochi giorni.

In seguito egli, per cause politiche, rimase in prigione diversi mesi, durante i quali non mi bastò l'animo di tormentarlo. Ritornato libero il Torelli, tutte le volte che gli chiesi il ritratto mi rispose: — Te lo darò.... ma come avrai il coraggio di strapparmi l'animo!

In breve, non mi riuscì più riaverlo.

Molti anni dopo, quando Verdi venne a Napoli per concertare la sua Aida, *una sera che con lui si discorreva di quel ritratto, egli disse: — Vedrai che se non sei stato buono tu a riprenderlo, ci riuscirò io e lo terrò per me. — Anzi soggiunse: — Domani sera lo troverai qui.*

La sera dopo infatti vi ritornai e — Per Bacco — esclamò — non è stato possibile!

Ora questo ritratto di Verdi con la barba bionda e la corona d'alloro dipinta da Palizzi è rimasto in casa Torelli, ma la vera immagine del maestro è sempre viva in me e le note ispirate dal suo genio sono le sole che valgono ad animarmi la fantasia nel silenzio del mio studio.

Vostro

D. Morelli

Quando Verdi passò quasi un intiero inverno a Napoli, nel 1872, per rimettere in scena il *Don Carlos*, e concertare l'*Aida*, andava tutti i giorni a passare qualche ora al palazzo Wonviller a via Pace, dove sullo stesso pianerottolo hanno lo studio il Morelli e il Palizzi. Allora i due illustri artisti, poi tornati amicissimi, per un malinteso riguardante le faccende dell'Accademia non si parlavano e neppure si salutavano, ed il maestro dopo essere stato un po' dall'uno andava nello studio dell'altro.

In quello stesso inverno durante il quale si concertava il *Don Carlos*, Verdi si lasciò modellare il busto dal Gemito statogli presentato e raccomandato da Morelli che aveva lo studio a Santa Teresa, dietro il Museo Nazionale.

*

Pare quasi superfluo il dire che una delle persone alle quali il Verdi è più affezionato e per cui ha grandissima stima come uomo e come artista, è il commendatore Giulio Ricordi. Non soltanto Giulio Ricordi ha l'amministrazione e la tutela economica di tutte le opere dell'ingegno di Verdi, ma ne ha altresì la tutela artistica. Quando l'andata in scena di un'opera su qualche teatro importante è preparata o diretta da Giulio Ricordi, il maestro, come si suol dire, riposa su due guanciali.

Il Ricordi va a fargli visita tutti gli anni a Genova ed a Sant'Agata, ed è mattina e sera all'albergo Milano, quando il maestro andando a Genova e ritornandone, al principio dell'inverno e della primavera, si ferma tutti gli anni per qualche giorno nella nostra città.

Anche per il maestro Faccio il Verdi ha molta stima e benevolenza.

Per Arrigo Boito ha poi addirittura un'affezione quasi paterna. Se Boito fosse nato dieci anni prima e Verdi lo avesse conosciuto venti o venticinque anni sono, forse il teatro musicale italiano vanterebbe qualche capolavoro di più! Delicatissimo e pieno di pensieri gentili, appena sa che Arrigo Boito è arrivato a Genova, Verdi esce frettoloso di casa e va dal notissimo confettiere Romanengo a provvedere una scatola di *fondants* de' quali sa che il Boito è goloso. L'autore del *Mefistofele* in questi ultimi anni è andato più volte a trovare Verdi a Sant'Agata e vi è stato sempre accolto come un compagno d'arte. Verdi ama i giovani e non ha mai provato quel sentimento molto simile all'invidia che fa parere talvolta incresciose « alle celebrità già celebrate » come scrisse il Giusti, le celebrità nascenti.

*

Non si finirebbe più volendo enumerare tutti gli uomini di merito che hanno professato e professano per Giuseppe Verdi grandissima estimazione, da lui ricambiata.

Ne rammenteremo uno fra tanti, Quintino Sella, che in un pranzo dato a Roma dai Lincei in onore del maresciallo Moltke, in un discorso elevatissimo fece un arguto e sottile paragone fra il capitano tedesco ed il gran musicista italiano.

Non possiamo neppure dimenticare, parendoci anche questa una bellissima qualità dell'animo dell'illustre maestro, l'affabilità e la benevolenza da lui sempre dimostrate per le persone di umile condizione che hanno avuto occasione di avvicinarlo.

A Venezia, dove il Verdi ha messo in scena cinque delle sue opere, egli suole sempre alloggiare all'albergo d'Europa — già palazzo Giustinian — ch'è vicino al giardinetto Reale e dirimpetto alla dogana di mare. In codesto albergo si indica ai forestieri la camera abitata più volte dal maestro, ed è morto da pochi anni un vecchio cameriere da lui prediletto, col quale egli aveva l'abitudine di trattenersi familiarmente.

A Cremona, dove il maestro fa frequenti gite per affari della sua azienda rurale prendendo alloggio all'albergo del Cappello d'oro, vive ancora, od almeno viveva poco tempo fa, un vecchio facchino di piazza del quale Verdi era solito servirsi per varie incombenze. A questo povero diavolo, oltre una larga ricompensa, il maestro soleva regalare di tanto in tanto i suoi spogli e tutta Cremona, vedendo il buon vecchio in soprabito e cappello a cilindro, sapeva che quell'abito e quel cappello avevano appartenuto ad una gloria italiana.

*

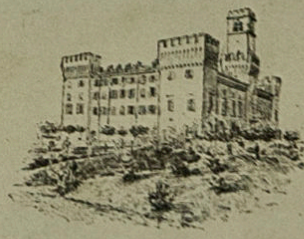
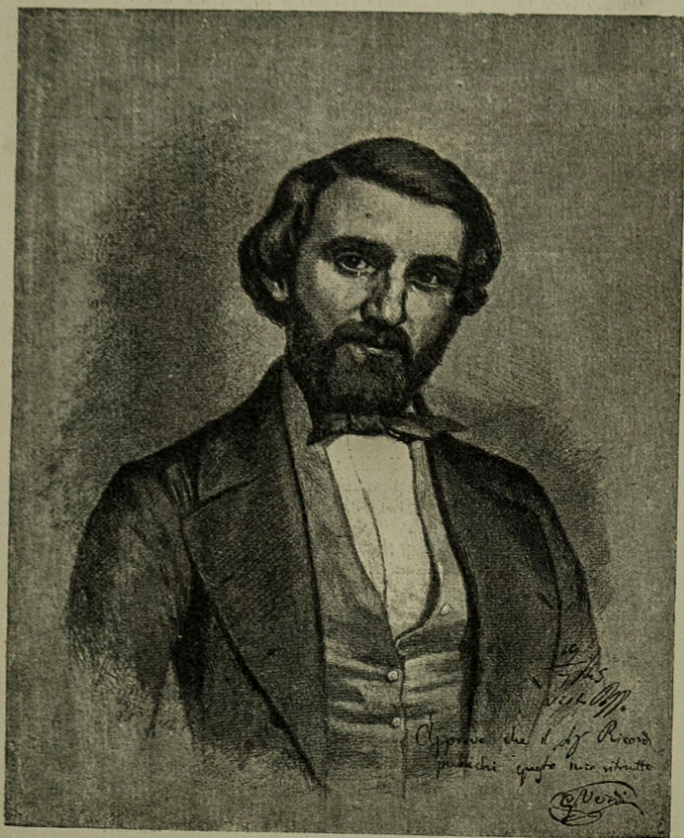
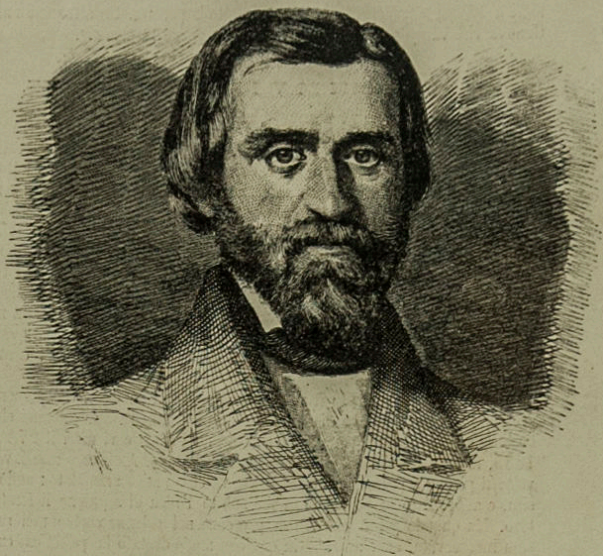
Sarebbe lungo e difficile a compilare l'elenco di tutte le opere di beneficenza fatte continuamente da Verdi.

È presto detto però — nè dicendolo si esagera punto — ch'egli spende buona parte delle sue rendite nel beneficare i poveri, nel sollevare gli sventurati. Due o tre anni sono, quando per gli scarsi raccolti le popolazioni rurali si trovavano in tristi condizioni, il maestro condonò un tanto per cento su tutti gli affitti che gli erano dovuti. I suoi coloni sono trattati benissimo e vivono, grazie a lui, in abitazioni sane e provvedute di buone acque potabili. Molti lavori che si fanno a Sant'Agata durante l'inverno non hanno altro scopo che quello di dare lavoro ai braccianti disoccupati.

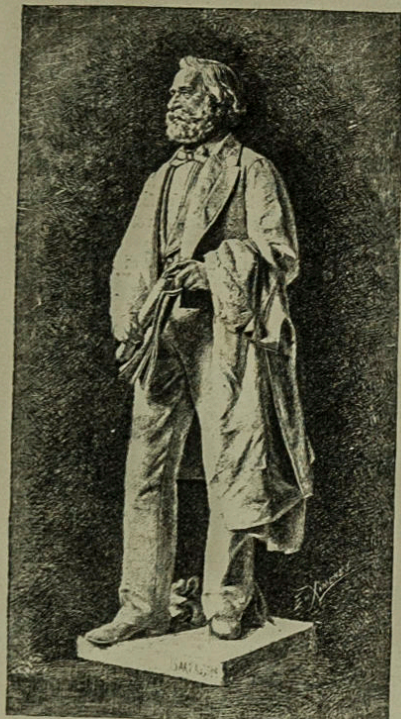
Nel 1876 assegnò una rendita perpetua di 1000 lire al Monte di Pietà di Busseto, in riconoscenza dell'assegno di 600 lire annue ricevuto da quell'istituto quando venne a studiare a Milano. Per il teatro di Busseto regalò diecimila lire; ma bisogna dire a suo onore che avrebbe preferito dare quella somma per la fondazione di un asilo infantile, prevedendo che un teatro abbastanza grande ed elegante sarebbe rimasto quasi sempre chiuso, ciò che è poi veramente avvenuto.

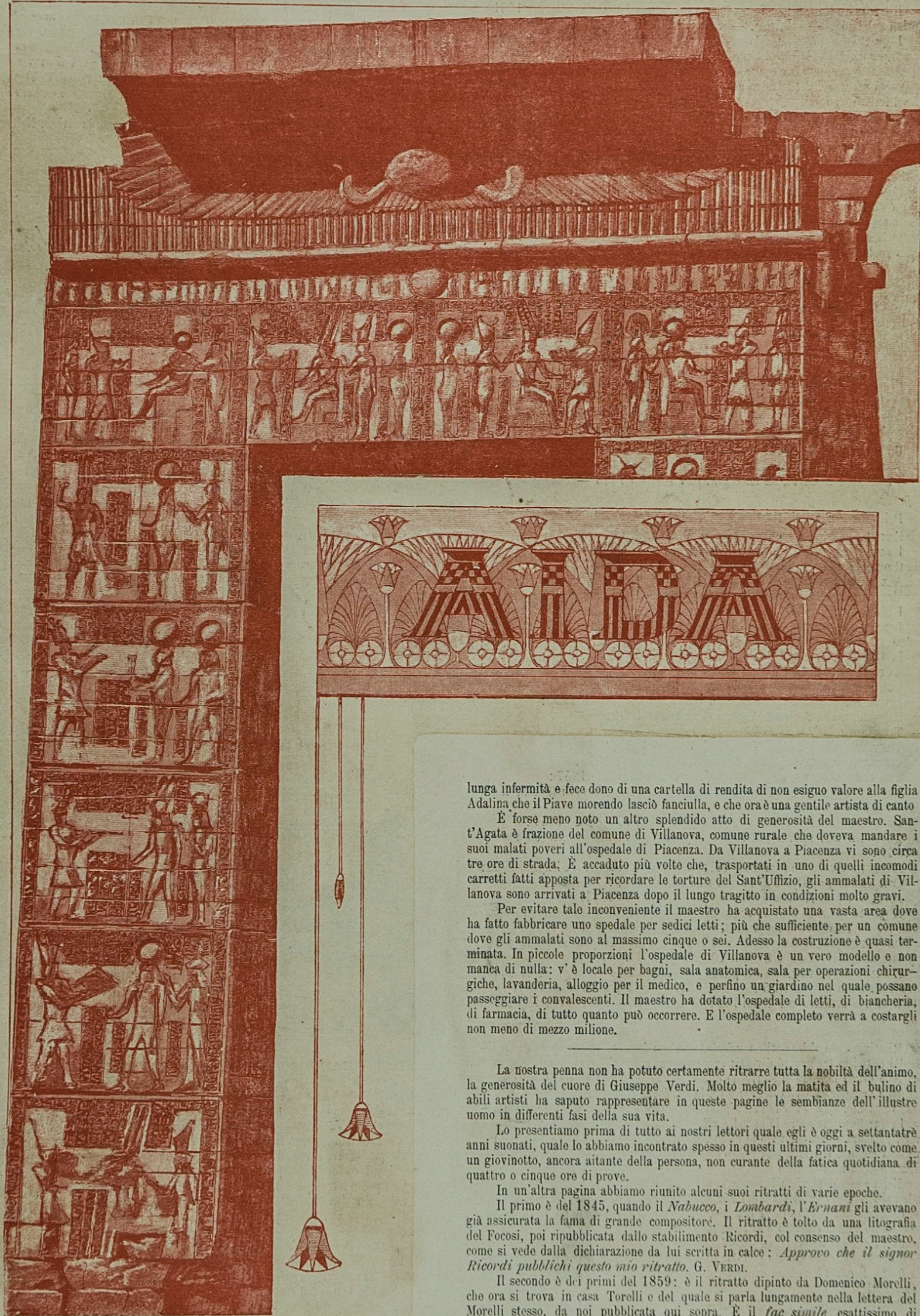
TEATRO DI BUSSETO.

Sono innumerevoli i sussidii, i doni, le pensioni, che per mezzo della signora Verdi o anonimamente egli fa di continuo a Sant'Agata ed anche a Genova. A Sant'Agata un giorno della settimana si fanno delle enormi polente che si distribuiscono, insieme a qualche elemosina in denaro, ai poveri che vi accorrono da borgate e villaggi distanti parecchi chilometri.

Tutti sanno che Francesco Piave, dopo avere messo insieme undici libretti per Verdi, rimase per molto tempo inchiodato in un letto dalla malattia che fu poi causa della sua morte; e sanno altresì che Verdi lo soccorse generosamente, durante la

GIUSEPPE VERDI
Da una litografia di Focosi fatta nel 1845.

RITRATTO DI GIUSEPPE VERDI
DIPINTO DA DOMENICO MORELLI NEL 1859.
(Da un' incisione di S. Cucinotta.)

GIUSEPPE VERDI
Da una fotografia fatta a Parigi nel 1880.

GIUSEPPE VERDI
Da una fotografia del 1861.

LA STATUA DI VERDI NELL'ATRIO DELLA SCALA
SCOLPITA DA F. BARZAGHI NEL 1881.

LA CARICATURA DI VERDI
MODELLATA DA DANTAN JUNIORE A PARIGI NEL 1886.

lunga infermità e fece dono di una cartella di rendita di non esiguo valore alla figlia Adalina che il Piave morendo lasciò fanciulla, e che ora è una gentile artista di canto

È forse meno noto un altro splendido atto di generosità del maestro. Sant'Agata è frazione del comune di Villanova, comune rurale che doveva mandare i suoi malati poveri all'ospedale di Piacenza. Da Villanova a Piacenza vi sono circa tre ore di strada. È accaduto più volte che, trasportati in uno di quelli incomodi carretti fatti apposta per ricordare le torture del Sant'Uffizio, gli ammalati di Villanova sono arrivati a Piacenza dopo il lungo tragitto in condizioni molto gravi.

Per evitare tale inconveniente il maestro ha acquistato una vasta area dove ha fatto fabbricare uno spedale per sedici letti; più che sufficiente per un comune dove gli ammalati sono al massimo cinque o sei. Adesso la costruzione è quasi terminata. In piccole proporzioni l'ospedale di Villanova è un vero modello e non manca di nulla: v'è locale per bagni, sala anatomica, sala per operazioni chirurgiche, lavanderia, alloggio per il medico, e perfino un giardino nel quale possano passeggiare i convalescenti. Il maestro ha dotato l'ospedale di letti, di biancheria, di farmacia, di tutto quanto può occorrere. E l'ospedale completo verrà a costargli non meno di mezzo milione.

La nostra penna non ha potuto certamente ritrarre tutta la nobiltà dell'animo, la generosità del cuore di Giuseppe Verdi. Molto meglio la matita ed il bulino di abili artisti ha saputo rappresentare in queste pagine le sembianze dell'illustre uomo in differenti fasi della sua vita.

Lo presentiamo prima di tutto ai nostri lettori quale egli è oggi a settantatrè anni suonati, quale lo abbiamo incontrato spesso in questi ultimi giorni, svelto come un giovinotto, ancora aitante della persona, non curante della fatica quotidiana di quattro o cinque ore di prove.

In un'altra pagina abbiamo riunito alcuni suoi ritratti di varie epoche.

Il primo è del 1845, quando il *Nabucco*, i *Lombardi*, l'*Ernani* gli avevano già assicurata la fama di grande compositore. Il ritratto è tolto da una litografia del Focosi, poi ripubblicata dallo stabilimento Ricordi, col consenso del maestro, come si vede dalla dichiarazione da lui scritta in calce: *Approvo che il signor Ricordi pubblichi questo mio ritratto*. G. Verdi.

Il secondo è dei primi del 1859: è il ritratto dipinto da Domenico Morelli, che ora si trova in casa Torelli e del quale si parla lungamente nella lettera del Morelli stesso, da noi pubblicata qui sopra. È il *fac simile* esattissimo di una incisione del dipinto del Morelli fatta da Saro Cucinotta, artista siciliano promettentissimo, morto tragicamente vittima di un errore. Il Cucinotta si trovava a Parigi durante gli orrori della Comune: uscito di casa quando seppe che la Comune

era soggiogata, fu incontrato da un drappello di Versaglicsi, creduto un insorto e fucilato senz'altro.

Il terzo ritratto a mezza figura è ricavato da una fotografia fatta nel 1861 o ai primi del 1862, — crediamo, — a Parigi.

Il quarto è ricavato pure da una fotografia di Parigi, fatta quando il maestro vi andò per dirigere l'*Aida* al teatro dell'Opera Italiana nel 1876.

Abbiamo aggiunto una statua del maestro ed una sua caricatura. Busti e medaglioni marmorei del maestro ne esistono moltissimi in teatri e sale filarmoniche d'Italia e di fuori. Di statue non sappiamo che altre n'esistano, oltre questa collocata nell'atrio del nostro teatro alla Scala ed inaugurata il 25 ottobre 1881. È opera del Barzaghi: Verdi è in piedi, in abito da sera, con della carta da musica in mano ed il soprabito appoggiato sul braccio. La testa è viva, somigliantissima: al rimanente della figura nuoce il poco artistico costume. Due busti di terra cotta ricavati dal Barzaghi dal modello della sua statua sono stupendi. Questo omaggio a Verdi fu reso per pubblica sottoscrizione. Dopo il trionfo ottenuto dall'*Aida* all'Opera di Parigi, il conte Leopoldo Pullè, il pittore Achille Formis, Luigi Erba e due o tre altri si fecero promotori della sottoscrizione e in brevissimo tempo fu raccolta la somma necessaria. Di porre ad effetto le intenzioni de' sottoscrittori nel miglior modo possibile fu dato incarico ad un Comitato presieduto dal nob. Ludovico Melzi, e del quale facevano parte, oltre i promotori, altri egregi artisti, letterati, maestri ed onorevoli cittadini.

Ecco finalmente la storia della caricatura. La fece il Dantan juniore nel 1866. Bisogna sapere che questo scultore parigino, di bell'ingegno, era amicissimo dello Zimmermann rinomato musicista, in casa del quale si riunivano compositori, cantanti e musicisti d'ogni genere e d'ogni paese. Il Dantan cominciò a modellare con molto spirito le caricature di alcuni di loro, illustrandole con epigrammi in versi scritti sulla base. A poco a poco arrivò a formare una curiosissima raccolta ch'egli esponeva ai dilettanti nella sua palazzetta di via Blanche n. 41, e che mano a mano cercò di completare.

Verdi è rappresentato col corpo di leone e le mani trasformate in artigli. Nello zoccolo della caricatura sta scritto

> Il a des fiers lions la griffe et la crinière.
> *Trouver* est son triomphe à ce maître hardi!
> Il suit à travers champs des chemins sans ornière.
> L'art fleurira toujours tant qu'il aura Verdi.

Lo stesso Dantan ha scolpito un bel busto del maestro, stato collocato nel *foyer* del teatro dell'Opera poche sere dopo la prima rappresentazione del *Don Carlos*.

LE OPERE DI GIUSEPPE VERDI.

Ci pare indispensabile di far precedere un sunto cronologico alle brevi notizie qui raccolte intorno alle opere teatrali di Giuseppe Verdi.

Abbiamo già detto che la sua prima opera, l'Oberto di San Bonifacio, fu rappresentata per la prima volta alla Scala, il 17 novembre 1839:

Un giorno di Regno, il 5 settembre 1840:
Nabuccodonosor, il 9 marzo 1842:
I Lombardi alla prima crociata, l'11 febbraio 1843 — tutte queste alla Scala.

Poi vengono:

Ernani, rappresentato alla Fenice di Venezia, il 9 marzo 1844:
I due Foscari, all'Argentina di Roma, il 3 novembre 1844:
Giovanna d'Arco, alla Scala di Milano, il 15 febbraio del 1845:
Alzira, al San Carlo di Napoli, il 12 agosto 1845:
Macbeth, alla Pergola di Firenze, il 14 marzo 1847:
I Masnadieri, all'Her Majesty thêater a Londra, il 22 luglio 1847:
Jerusalem (seconda edizione dei Lombardi), all'Opéra di Parigi, il 26 novembre 1847:
Il Corsaro, al teatro Comunale di Trieste, il 25 ottobre 1848:
La battaglia di Legnano, al teatro Argentina di Roma, il 27 gennaio 1849.
Luisa Miller, al San Carlo di Napoli, l'8 dicembre 1849:
Stiffelio, al teatro Comunale di Trieste, il 16 novembre 1850:
Rigoletto, alla Fenice di Venezia, l'11 marzo 1851:
Trovatore, all'Apollo di Roma, il 19 gennaio 1853:
Traviata, alla Fenice di Venezia, il 6 marzo 1853:
Vespri Siciliani, all'Opéra di Parigi, il 13 giugno 1855:
Simon Boccanegra, alla Fenice di Venezia, il 12 marzo 1857:
Aroldo (seconda edizione dello Stiffelio), al teatro Nuovo di Rimini, il 16 agosto 1857:
Un ballo in maschera, all'Apollo di Roma, il 17 febbraio 1859:
La forza del destino, al Teatro imperiale di Pietroburgo, il 10 novembre 1862:
Macbeth (riveduto e aumentato), al teatro Lirico di Parigi, il 21 aprile 1865:
Don Carlos, all'Opéra di Parigi, l'11 marzo 1867:
Aida, al teatro Kediviale del Cairo, il 24 dicembre 1871.

A questo elenco si possono aggiungere la seconda edizione del Simon Boccanegra riveduta e corretta, rappresentata alla Scala di Milano il 24 marzo 1880; e il Don Carlos ridotto in quattro atti con l'aggiunta di qualche nuovo pezzo, rappresentato parimente alla Scala il 10 gennajo 1884.

E finalmente l'Otello la cui prima rappresentazione ha luogo in Milano al teatro della Scala la sera del 5 febbraio 1887, e per la quale non solo è in moto tutto il mondo artistico ma di cui l'intiero mondo civile attende con impazienza le nuove.

*

Relativamente al loro stile musicale, alla loro fattura, queste opere sono divise dai critici in tre gruppi diversi: appartengono a tre differenti maniere.

Alla prima maniera si ascrivono quelle scritte dal 1839 al 1849, cioè negli anni della maggiore attività del maestro, la cui fantasia si dimostra franca, disinvolta, veemente, spesso anche indisciplinata; sempre straordinariamente drammatica. In queste prime opere le melodie affascinanti sgorgano spontanee, spigliate, vivaci, popolari, e commuovono le masse, peccando, — così dicono i critici, — per soverchia facilità. Il torrente melodico è qualche volta mal contenuto nei limiti della purezza e della nobiltà dello stile.

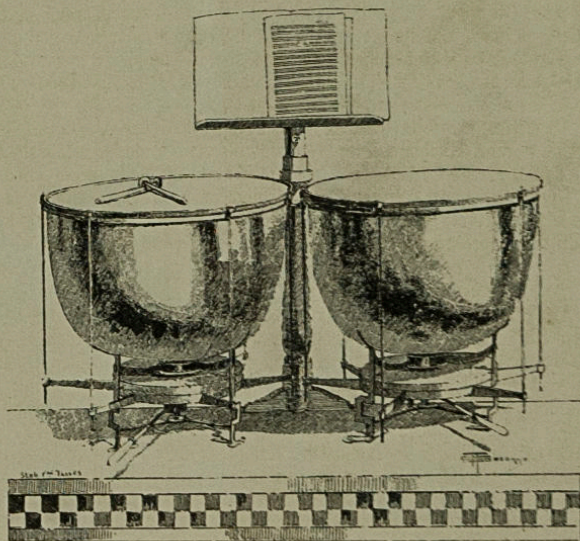
Nella seconda maniera inaugurata nel 1849 con la *Luisa Miller*, ma alla quale appartengono molti pezzi del *Nabucco*, de' *Foscari*, de' *Lombardi*, serbandosi incolume la fecondità della fantasia, apparisce maggiore studio della forma, maggiore nobiltà di concetto e di stile, maggiore sapienza nella combinazione degli effetti strumentali. Le creazioni succedute alla *Luisa Miller* appariscono più sobrie e sparisce da esse quanto può dar pretesto alla taccia di scurrilità, di soverchia fretta. Il canto è sempre appassionato ma più tranquillo; i ritmi più mobili e più scoperti.

È assai difficile stabilire dove precisamente cessi la seconda maniera ed incominci la terza. Progredendo sempre, il Verdi arriva ad un'altezza meravigliosa che, a parer nostro, ha già raggiunta nel *Rigoletto* ed è sempre venuto perfezionando, sebbene si voglia da molti che la terza maniera incominci più tardi, con la *Traviata*. Le melodie sono chiare, ampie, pregevoli per nobiltà e per forma; la forbita vicenda degli accompagnamenti armonici cresce vigore ai concetti melodici, ma non li menoma nè li storpia: la riproduzione delle condizioni del dramma si fa sempre più chiara, viva e profonda.

Sotto tutti i rispetti, nelle sue ultime opere il maestro si avvicina sempre più alla perfezione nell'arte; non mai come nel *Don Carlos*, che ci pare debbasi ritenere la sua opera più completa, egli ha fatto risaltare, — ci sia permessa la frase, — la personalità musicale di ciascun carattere, di ciascun personaggio. Nè mai come nell'*Aida* ha dimostrato che il genio non ha il pregiudizio dell'immobilità, ma bensì ha il privilegio di saper regolare il proprio moto senza lasciarsi trascinare dalle correnti: giacchè s'inganna a partito il Reyer quando trova nell'*Aida* « un altro Verdi attaccato da germanismo. »

Verdi, artista di sovrumana potenza, può esercitare ed esercita una influenza sulle scuole musicali contemporanee: non subisce quella d'intelletti non paragonabili al suo.

Verdi ha trasformato il suo stile conservando la originalità, il proprio carattere artistico. Questo è il segreto della sua grandezza.

Ma il nostro non vuole essere punto lavoro di critica: sicchè la necessaria ma breve digressione è finita. E torniamo agli aneddoti.

DAL « NABUCCO » ALLA « LUISA MILLER. »

Della prima rappresentazione del *Nabucco*, che il maestro considera come il vero principio della sua carriera teatrale, abbiamo già fatto cenno. Egli aggiunge modestamente che il *Nabucco* era nato sotto buona stella. L'impresario Merelli al quale aveva scritto una letteraccia non vedendo annunziata l'opera sul cartellone del carnevale-quaresima, invece di sdegnarsene s'era deciso a farla rappresentare. Dodici giorni soli corsero dalla prima prova al cembalo alla prima rappresentazione; eppure poche altre opere di Verdi furono tanto bene interpretate di primo acchito. I costumi raffazzonati alla meglio, perchè il Merelli avendo messo in scena altre tre opere nuove non voleva più spendere, riuscirono magnifici. Il pubblico era tanto ben disposto che applaudì perfino delle vecchie scene accomodate per l'occasione dal pittore Perroni. Tanta fu la precipitazione con la quale era stato necessario l'andar in scena, che alla prova generale nessuno aveva pensato ancora come e quando fare entrare in scena la banda: alla prima rappresentazione la banda entrò tanto bene in tempo sul crescendo che il pubblico scoppiò in applausi.

— Ma non sempre è bene — aggiunge il maestro — fidarsi delle stelle benefiche....

Colla Giuseppina Strepponi, ora signora Verdi, cantavano la Belinzaghi, il tenore Miraglia, il Ronconi e il Derivis. Durante i pochi giorni delle prove tutto il

personale addetto alla Scala era già divenuto entusiasta della musica del *Nabucco* ed ognuno lasciava le proprie incombenze per andare ad ascoltare qualche nuovo pezzo alle porte del salotto degli artisti, o a quelle della sala de' cori. Fuori si parlava da per tutto del *Nabucco* come di cosa meravigliosa.

L'ovazione che fu fatta al Verdi al finale del primo atto fu quale non s'era mai veduta alla Scala. Gli spettatori della platea si alzarono in piedi gridando. Il compositore allora doveva, per consuetudine, trovarsi in orchestra, e il Verdi che vi stava a malincuore, tutt'ad un tratto fu quasi spaventato, atterrito, da quella clamorosa manifestazione di simpatia.

Dopo la terza rappresentazione il maestro fu chiamato nel camerino dell'impresario che gli dette incarico di scrivere l'opera d'obbligo per la stagione seguente. E gli presentò un contratto in bianco, dicendogli che dopo l'esito del *Nabucco* non poteva dettare condizioni. Verdi chiese ed ebbe 9000 lire austriache — circa 7200 lire italiane — per la nuova opera che fu *I Lombardi alla prima Crociata*. Giovanni Ricordi aveva intanto comprato il *Nabucco* per 3000 lire austriache che si dovevano spartire fra impresario e maestro: ma il Merelli ne dette a Verdi 2500 — circa 2000 lire italiane. Il *Nabucco* fu rappresentato di nuovo nella stagione successiva alla Scala; nel 1843 a Venezia, a Trieste, a Vienna, e poi su tutti i principali teatri d'Italia: nel 1845 furono aperte a quest'opera le porte della sala Ventadour di Parigi, dove sotto la direzione di Antenore Jolly si cantava l'opera italiana dopo l'incendio della sala Favart avvenuto nel 1838. Sebbene per molti Giuseppe Verdi fosse un rivoluzionario musicale, l'opera fu accolta benissimo ed incoraggiò la direzione a mettere in scena un' altra opera dello stesso maestro, che fu l'*Ernani*.

*

Temistocle Solera aveva intanto ricavato un nuovo libretto per Verdi da un poema di Tommaso Grossi, ed undici mesi dopo il trionfo del *Nabucco* Verdi si ripresentava al pubblico della Scala, la sera dell'11 febbraio 1843, con i *Lombardi alla prima Crociata*. La Frezzolini, Guasco, Severi, Derivis erano i cantanti.

Abbiamo già raccontato che la censura, per istigazione dell'arcivescovo Gaisruck, oppose delle difficoltà all'andata in scena dell'opera e che tali difficoltà furono superate dalla fermezza del maestro, dalle insistenze dell'impresario Merelli, ed anche dalle buone disposizioni del direttore di polizia Torresani che subiva, come tutti gli altri, il fascino della nascente celebrità del maestro.

Si racconta che la prova generale dell'opera era andata un po' fredda: Verdi non n'era rimasto punto soddisfatto. La sera della prima rappresentazione, prima che si alzasse il sipario, Verdi andò nel camerino della Frezzolini e le domandò:

— Come state?

— Benissimo, — rispose la celebre artista.

— Dunque, coraggio!

— Non dubitate! Se occorre, stasera morirò sulla scena, ma l'opera deve far furore.

Difatti *I Lombardi* produssero sul pubblico una impressione straordinaria. Il teatro della Scala era affollatissimo. La gente aveva cominciato a « far porta » alle tre per entrare nel loggione, portando seco delle provvigioni da bocca, come soleva fare mezzo secolo prima per assistere alle famose rappresentazioni del *Ballo del Papa*. Gli applausi non finivano più: fu chiesto il *bis* di varii pezzi: ma la polizia lo permise soltanto per la cabaletta di Gilda al principio dell'ultimo atto. Dopo questo *bis* e il cambiamento di scena, il coro *O signore dal tetto natio* fece correre come una scintilla elettrica per tutta la sala. Il barone Torresani si pentì forse allora di essere stato troppo condiscendente.

La critica, che dopo l'*Oberto*, ed anche dopo il *Nabucco*, si era mostrata molto riservata e quasi diffidente verso il giovine maestro, si decise a lodarlo senza reticenze dopo i *Lombardi* e l'opera fu rappresentata in quello stesso anno su quasi tutti i principali teatri d'Italia. Tutti gli impresari avrebbero voluto da Verdi la promessa di scrivere un'opera nuova per il loro teatro. Verdi accettò le proposte fattegli dall'impresario della Fenice di Venezia e scrisse per quel teatro l'*Ernani*.

*

La scelta dell'argomento fu fatta dallo stesso Verdi, che era rimasto impressionato dalle situazioni originali del dramma col quale Vittor Hugo aveva dato e vinto nel 1830 la prima grande battaglia del romanticismo contro il classicismo. Gli fece il libretto Francesco Maria Piave il cui nome è rimasto unito, nella memoria del pubblico, al ricordo di parecchi altri trionfi di Verdi. Il soggetto era veramente grandioso e degno di una fantasia ormai intollerante delle vecchie pastoie del convenzionalismo melodrammatico. L'impresa della Fenice aveva scritturato la Loewe, Guasco e Selva per il nuovo spartito di Verdi: anzi il Verdi stesso era andato a stanare il Selva dal teatro di San Samuele, avendolo sentito cantare in un'opera semiseria del maestro Ricci. La Loewe, nata a Vienna nel 1815, — divenuta alcuni anni dopo principessa di Lichtenstein, — era nel fiore della gioventù e della bellezza. Solita a far valere tutti i suoi capricci, — le si rimprovera di essere stata la causa principale della malattia mentale della quale fu vittima il Donizetti, — avrebbe preteso che l'ultimo atto dell'opera terminasse con una cabaletta, nella quale si proponeva di fare sfoggio dell'agilità grandissima della sua voce. Il Piave, per compiacerla, aveva già preparate le parole: ma Verdi strappò il foglio sul quale erano scritte e dette una strapazzata al poeta. La Loewe s'impermalì: minacciò di non voler più cantare: ma la sera della prima rappresentazione, — 9 marzo 1844, — cantò benissimo ed ebbe la sua gran parte di applausi. Il maestro fu chiamato più volte al proscenio: il successo dell'*Ernani* fu incontrastato. Uscendo dal teatro gli orecchianti cantavano alcuni de' motivi principali dell'opera.

Un mese appena dopo terminata la stagione della Fenice, l'opera fu rimessa in scena a Venezia al teatro San Benedetto e la cantarono la Teresa Brambilla, Fraschini, Coletti e Selva.

Prima della fine del 1844 l'opera fu rappresentata a Roma, Genova, Firenze, Padova, Livorno, Sinigallia, Brescia, Milano, Lucca, Bergamo, Bologna, Cremona, Treviso e Trieste. Alla Scala andò in scena il 3 settembre ed un critico autorevole, rendendo conto della prima rappresentazione, cominciava l'articolo con queste parole dello Chateaubriand: « Il faut desormais abandonner la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés. »

Nel 1845 *Ernani* veniva rappresentato a Bruxelles, a Gand, a Marsiglia ed a Parigi, applauditissimo da per tutto.

*

Il Pougin afferma che l'opera *I due Foscari* « non ebbe mai il pieno favore dei pubblici ». Questa asserzione potrà essere creduta in Italia da chi non ha raggiunto ancora i vent'anni, ma basta averne quaranta per ricordarsi i tempi ne'quali veniva rappresentata ed applaudita in tutti i nostri teatri e conosciuta a orecchio da tutti i frequentatori di spettacoli e dilettanti di musica. Se ora si aprono ogni anno molti teatri, allora se n'aprivano moltissimi, perchè l'esigenze de' cantanti erano minori, ed il pubblico, meno distratto da molti altri divertimenti o meno occupato da altre cure più o meno gravi, si mostrava molto più appassionato per gli spettacoli. Fino a quando non sono divenute molto popolari le opere più recenti di Verdi, vale a dire fino al 1859 o al 1860, e anche dopo, *I due Foscari* hanno fatto la delizia di molti pubblici e non senza ragione; perchè l'opera contiene bellezze musicali degne di non essere dimenticate.

Fu rappresentata per la prima volta all'Argentina di Roma, la sera del 3 novembre 1844, dalla Barbieri Nini, dal Roppa e dal De Bassini.

Facciamo un salto nell'ordine cronologico delle opere del maestro, per osservare che, secondo il Pougin, anche l'*Attila* « non ha mai goduto una lunga popolarità ». Non sappiamo veramente quale, per l'autore della *Vita aneddotica di Verdi*, sia il significato di questa parola « popolarità ». L'*Attila* fu una delle opere del Verdi che più contribuirono all'influenza indiscutibile e grandissima esercitata dalla di lui musica sulle fibre patriottiche degli Italiani. Varii pezzi davano occasioni a clamorose dimostrazioni patriotiche. L'*Attila* fu presto messo in scena in moltissimi teatri primari e secondari d'Italia e pochi mesi dopo non v'era italiano abitante in un piccolo centro di popolazione che non sapesse cantare ad orecchio l'aria:

Cara patria, già madre e regina

e che tornando a casa la sera, non si divertisse a gridare:

Prenditi l'universo, resti l'Italia a me.

La popolarità è stata acquistata dalle opere di Giuseppe Verdi, particolarmente da quelle della prima e della seconda maniera, con una straordinaria rapidità. Se si volesse, di proposito deliberato, negare a quelle opere ogni altro pregio, non si potrebbe negare loro quello di essere divenute subito popolari, altro che negando la verità conosciuta. Bisogna perciò attribuire l'errore del Pougin alla poca conoscenza del nostro gusto e alla punta pratica del nostro pubblico.

*

Le opere scritte e fatte rappresentare dal Verdi fra il successo dei *Due Foscari* e quello dell'*Attila*, furono la *Giovanna d'Arco* e l'*Alzira*. La *Giovanna d'Arco* — che un giornale di quel tempo chiama « fortunatissima » — fu cantata alla Scala dalla Frezzolini, in un momento nel quale essa trovavasi nello splendore della sua bellezza, nella pienezza dei suoi mezzi vocali e del suo meraviglioso talento d'artista. Il libretto era del Solera: ma assai scadente e criticatissimo. Con la Frezzolini cantavano il tenore Poggi di lei marito e il Collini. Il successo dell'opera fu completo: ma rappresentata in altri teatri, senza la Frezzolini, la *Giovanna d'Arco* piacque assai meno. La sinfonia è delle migliori di Verdi: era seralmente applaudita.

Il maestro fu più volte richiesto di adattare quell'opera per le scene francesi, sulle quali l'argomento avrebbe avuto maggiori attrattive che sulle nostre. Non volle mai dare il suo consenso, disperando di ritrovare una protagonista del valore della Frezzolini. Finalmente condiscese a lasciar « creare » nuovamente la parte di *Giovanna d'Arco* dall'Adelina Patti, nel periodo più bello della di lei carriera musicale, cioè quando essa cantava le opere italiane alla sala Ventadour sotto la prospera direzione del Bagier (1862-68).

L'*Alzira*, rappresentata al San Carlo di Napoli il 12 agosto 1845, dalla Tadolini, da Fraschini e da Coletti, è veramente un'opera dimenticata anche dagli italiani e riprodotta pochissime volte.

Il dramma fu tolto dal Cammarano da una delle più infelici tragedie del Voltaire. Nonostante piacque molto le prime sere: il conte Opprandino Arrivabene — quello stesso che è morto poco tempo fa a Roma, decano de' giornalisti italiani — scriveva ad un giornale di Milano ch'era stata « festeggiata da una folla straordinaria ». Ci voleva un'attrattiva potente come il nome di Verdi per affollarsi in un teatro chiuso, a Napoli, a metà d'agosto, in pieno sollione.

Messa in scena alla Scala nel 1847 l'*Alzira* — eccettuati pochi pezzi, fra i quali la sinfonia — nell'insieme non piacque.

*

L'*Attila* fu scritto dal Verdi per la Loewe con la quale, dopo il litigio di Venezia, s'era rappacificato a Bologna nell'autunno del 1844. La Loewe vi cantava la parte di Elvira nell'*Ernani* ed il maestro era andato ad assistere alla prima rappresentazione della sua opera. Il libretto dell'*Attila* fu scritto dal Solera. Cantarono insieme alla Loewe, il Guasco, il Costantini e il Marini: la prima rappresentazione fu la sera del 17 marzo 1846. Le acclamazioni furono strepitose, anche per il significato politico che pareva sottinteso in molte frasi del libretto.

Ma non bisogna credere che l'opera fosse applaudita soltanto per le allusioni alla « cara patria già madre e regina ». La fama musicale di Verdi era già salita quanto era possibile in alto. Di lui, scriveva in quei giorni il maestro Ermanno Picchi, sapientissimo musicista e critico fiorentino:

« Sovrano maestro del momento attuale è Verdi, il solo Verdi. »

Ed Alberto Mazzuccato:

« Questa è indubitabilmente l'epoca di Verdi, chè la sua musica ha, principalmente in Italia, risuonato in questi ultimi anni quasi esclusivamente. »

Difatti non v'era stagione teatrale durante la quale non si rappresentassero almeno due delle sue opere: non vi era teatro di principale città che non aspirasse alla fortuna di mettere in scena un suo nuovo spartito.

Questa fortuna toccò nel carnevale del 1847 al teatro della Pergola di Firenze dove il Verdi andò a mettere in scena il suo *Macbeth*.

*

Il libretto del *Macbeth*, tolto dalla tragedia di Guglielmo Shakespeare, è di Francesco Piave.

2*

ARRIGO BOITO
(Incisione di A. Centenari, da fotografia dei F.lli Vianelli.)

GINEVRA PETROVICH (EMILIA)
(Incisione di E. Mancastroppa, da fotografia di Pagliano e Ricordi.)

FRANCESCO NAVARRINI (LUDOVICO)
(Incisione di F. Cantagalli, da fotografia Ganzini e Gabriel.)

Otello, Atto I. — La scena della tempesta (disegno di A. Bonamore).

Il buon Piave, più che il Solera, andava d'accordo con Verdi, perchè sapeva presentargli le situazioni chiare e precise, sacrificando poi completamente l'amor proprio di poeta ai desideri del maestro. Un desiderio di Verdi era una legge per Piave. Alla teatralità del *Macbeth* nocque la mancanza di passione e d'intreccio amoroso e quella della parte di primo tenore, voluta dal maestro come l'aveva voluta nel *Nabucco*. La sua idea era che la figura di lady Macbeth, una delle più grandi creazioni del genio Shekespiriano, signoreggiasse sulle altre.

Ad interpretare quella parte egli ebbe la ventura d'incontrare una artista nel vero senso della parola; la signora Barbieri Nini. Forse, al primo vederla, chiunque altro si sarebbe spaventato e perduto di coraggio. La signora Barbieri Nini, che ancora vive in Firenze, sposata in seconde nozze col pianista Hakensollern, aveva anche da giovane un aspetto fisico certamente non corrispondente a quello che si può idealmente attribuire alla protagonista della tragedia inglese. Piccola, tozza, col collo corto, il naso assai pronunciato, prestavasi moltissimo alla caricatura, e la di lei statuetta modellata dai figurinai di Lucca si è continuata a vendere per anni ed anni sulle spallette dei Lung'Arno a Firenze ed ha servito d'ornamento ai camminetti ed alle *consoles* di due generazioni di Toscani.

Ma sul palco scenico, quando cantava, animata da quella passione artistica che il Verdi sapeva e sa infondere agli artisti ch'egli ammaestra e prepara alla rappresentazione di un'opera, quella donna non bella si trasformava; pareva grande, slanciata, soggiogava il pubblico ed otteneva nella parte di lady Macbeth un vero entusiasmo.

Alla prima rappresentazione il *duo* della Barbieri Nini col Varesi fece un furore impossibile a descriversi.

Eugenio Checchi, in una recente pubblicazione intorno al Verdi ed alle sue opere, riporta quanto la stessa signora Barbieri Nini ha recentemente narrato a proposito di quella prima rappresentazione:

«.......quel *duo*, chi dicesse che destò entusiamo e fanatismo non direbbe nulla; fu qualche cosa d'incredibile, di nuovo, di non mai successo. Dappertutto dove ho cantato il *Macbeth*, e tutte le sere durante la stagione della Pergola, il *duo* bisognò ripeterlo perfino tre volte, perfino quattro: una volta dovemmo subire la quinta replica!

« La sera della prima rappresentazione, non dimenticherò mai che, prima della scena del sonnambulismo, che è una delle ultime dell'opera, il Verdi mi girava intorno inquieto, senza dir nulla: si vedeva benissimo che il successo, di già grande, non sarebbe stato definitivo per lui se non dopo quella scena. Mi feci dunque il segno della croce (è un'abitudine che si conserva anch'oggi sul palcoscenico per i momenti difficili) e andai avanti. I giornali di quel tempo vi diranno se io interpretai giustamente il pensiero drammatico e musicale del grandissimo Verdi, nella scena del sonnambulismo. Io so questo: che appena calmata la furia degli applausi, rientrata tutta commossa, tremante e disfatta nel camerino, vidi spalancarsi l'uscio e il Verdi entrò, agitando le mani e movendo le labbra, come volesse fare un gran discorso: ma non riuscì a pronunziare una sola parola. Io ridevo e piangevo, e non dicevo nulla: ma guardando in faccia il maestro mi avvidi che aveva gli occhi rossi anche lui. Ci stringemmo le mani forte forte, poi lui, senza dir nulla, uscì a precipizio. Quella scena di commozione mi compensò ad usura, e più degli applausi, di tanti mesi di assiduo lavoro. »

A quella prima rappresentazione assisteva una folla immensa: Verdi fu chiamato venti volte al proscenio. Alla seconda rappresentazione — dice un giornale fiorentino del tempo — si giunse al « furore del plauso ». Finita l'opera, il pubblico accompagnò la carrozza del maestro fin dove egli abitava e lo costrinse ad affacciarsi alla finestra per ringraziare.

Prima che egli ripartisse per Milano, i suoi ammiratori, alla testa de' quali era il principe Giuseppe Poniatowski, esimio dilettante compositore, gli offrirono una corona composta di due rami d'alloro: rami e foglie erano d'oro battuto e sopra ciascuna foglia era inciso il nome di una delle opere del maestro. E anche quella sera fu di nuovo accompagnato a casa con musica e fiaccole e gli si staccarono i cavalli dalla carrozza.

Quando l'opera fu rappresentata, in fine di stagione, per l'ultima volta, il duetto fra la Barbieri e Varesi fu fatto cantare quattro volte di seguito.

Abbiamo detto delle scene patriottiche alle quali dette occasione il *Macbeth* rappresentato a Venezia poco prima della rivoluzione del 1848.

Il 21 aprile del 1865 il *Macbeth* fu rappresentato al teatro Lirico di Parigi. Il libretto di Piave era stato, più che tradotto, rifatto dal Nourrit e dal Beaumont. Verdi aveva cambiato gran parte dello spartito. L'interpretazione fu buona, le nuove parti dell'opera furono giudicate eccellenti, e la seconda edizione dell'opera, stata rappresentata in Italia è sempre piaciuta. Ma pur troppo non è più facile trovare una Barbieri Nini per la parte di lady Macbeth!!

*

Verso il 1844 o 1845 il Verdi conobbe a Milano Andrea Maffei già noto per i suoi componimenti poetici e per le sue traduzioni dai poeti inglesi e tedeschi.

Il Lumley impresario dell'Her Majesty Theatre aveva fatto chiedere al Verdi un'opera scritta apposta per quel teatro. Il maestro aveva in mente di musicare un melodramma tratto dal *Re Lear* di Shakespeare, ma non gli fu possibile avere un libretto che gli andasse a genio. Andrea Maffei desiderava molto, in quello stesso tempo, di scrivere un melodramma del quale il Verdi componesse la musica, e la sua scelta s'era fermata sui *Briganti* di Schiller. I due amici lavorarono insieme qualche mese sui *Masnadieri* e lo spartito fu cantato per la prima volta, la sera del 22 luglio 1847, dalla celebre Jenny Lind, dal colossale e non meno celebre Lablache, da Gardoni, Coletti e Bouchè. Il maestro andò egli stesso a dirigere le prove.

Era la prima volta che Verdi andava a Londra, ma vi giungeva preceduto dalla fama delle sue opere. In quella stessa stagione, durante la quale i due teatri di Covent Garden e di Her Majesty si facevano una concorrenza spietata, in questo si erano rappresentati il *Nabucco*, l'*Ernani*, i *Foscari*, e i *Lombardi;* in quello l'*Ernani* ed i *Foscari*. La celebre Jenny Lind, per la quale il pubblico di Londra faceva vere pazzie, aveva dimostrato particolare simpatia per la musica del maestro italiano.

L'arrivo di Verdi fu annunziato da tutti i giornali di Londra. Una sera, poco dopo arrivato, il maestro stava mezzo nascosto in un palco col Lumley, ascoltando appunto la Lind che cantava nella *Sonnambula*. Risaputosi che egli era in teatro, molti cospicui personaggi andarono a farglisi presentare: una folla considerevole lo seguì rispettosamente quando uscì dopo lo spettacolo.

Alla prima rappresentazione l'incasso, essendo rialzati i prezzi straordinariamente, superò le 4000 sterline — centomila franchi. I primi applausi toccarono ad Alfredo Piatti violoncellista che suonava l'*asolo* del preludio. Verdi ebbe festosissime accoglienze durante tutta l'opera e ricevette le testimonianze della più grande considerazione durante il suo soggiorno a Londra.

Il Pougin dice che in Italia, dove vennero messi in scena poco dopo, neppure i *Masnadieri* non destarono alcun fanatismo. Pretendere che tutte le opere del Verdi abbiano fatto furore come il *Trovatore*, il *Rigoletto*, il *Ballo in maschera* e più tardi il *Don Carlos* e l'*Aida* sarebbe un assurdità. Ma anche i *Masnadieri* hanno avuto il loro trionfo in molti teatri.

Alcuni anni sono fu rappresentata una traduzione francese di quell'opera al teatro dell'Athenée, a Parigi: teatro non punto adatto ad una musica assai rumorosa. Il tentativo di adattarlo all'opera seria non ebbe felice esito.

*

Partito da Londra dopo le prime rappresentazioni de' *Masnadieri*, Verdi si fermò a Parigi per mettere in scena all'Opéra di Parigi la *Jerusalem*.

Questo spartito doveva essere lo stesso dei *Lombardi*, del quale Gustavo Vaëz e Alfonso Royer avevano rifatto il libretto su quello di Temistocle Solera. Ma il maestro incominciò a strumentarlo quasi tutto di nuovo: poi durante le prove che andarono molto in lungo, aggiunse o sostituì undici pezzi di nuova fattura, fra i quali una grande scena ed aria scritta per il tenore Duprez. Le altre parti principali erano interpetrate dalla signora Van Gelder e dal Bremond. Finalmente l'opera potè andare in scena il 26 novembre 1847. Il maestro fu molto festeggiato: l'opera ebbe contraria la critica, favorevole il pubblico.

Dopo la prima rappresentazione il Duprez fu colpito dal *grippe:* Parigi n'era piena in que' giorni. L'opera non potè essere cantata per sette od otto sere. Intanto la banda della 2ª legione della guardia nazionale, diretta dal maestro Verroust, aveva imparato alcuni de' motivi salienti dell'opera e li suonava con grande soddisfazione del pubblico. Gli allievi del Conservatorio ai quali era stato insegnato il coro dei pellegrini assetati, furono chiamati a cantarlo alle Tuileries davanti alla Corte.

Questi ci sembrano indizii certi di un successo da non chiamarsi « di stima », come lo chiama il Pougin.

Ritradotta in italiano, la *Gerusalemme* fu cantata alla Scala la sera di Santo Stefano del 1850, dalla Gazzaniga, Negrini e Didot, e piacque molto, come piacque nel gennaio del 1851 al teatro Regio a Torino.

*

Del *Corsaro* e della *Battaglia di Legnano* abbiamo già detto altrove. Qui basti accennare che la prima di queste opere fu cantata a Trieste dalle signore Barbieri Urici e Rampazzini, dal Fraschini e dal De Bassini: la *Battaglia di Legnano*, a Roma, dalla De Giuli, Fraschini e Collini.

DALLA « LUISA MILLER » AI « VESPRI. »

La *Luisa Miller*, che a parer nostro contiene bellezze anche superiori a quelle di altre opere più celebrate dello stesso maestro, fu rappresentata nel 1849 — l'8 dicembre — al San Carlo di Napoli; ma era scritta già da tre anni.

Premettiamo che il Verdi, arrivando da Parigi con lo spartito, trovò che l'impresa del San Carlo era fallita. Gli parve che non gli rimanesse altro espediente oltre quello di riprendere la strada e tornarsene indietro. Il duca di Ventignano, soprintendente dei reali teatri, pretendeva che il maestro lasciasse lo spartito senza riscuotere i 3000 ducati pattuiti — 12,750 lire. Il maestro non era punto disposto ad assoggettarsi a quella strana pretesa, ma il duca commettendo uno dei tanti arbitri allora permessi, voleva assolutamente impedirgli la partenza. Verdi lo minacciò d'andare a bordo d'una nave da guerra francese ormeggiata in porto, dicendo all'autore della *Medea:*

— Verrete lì a prendere me e la mia opera!

Pagati i 3000 ducati, le prove incominciarono. Cantavano nella *Luisa Miller*

la Gazzaniga e la Salandri, il Malvezzi, il De Bassini, l'Arati e il Selva. Secondo i critici quest' opera inaugura la seconda maniera dell'autore, nella quale il canto è più tranquillo, i motivi più orecchiabili, i ritmi più mossi.

L' andata in scena della *Luisa Miller* fu accompagnata da un curioso episodio. Gli amici di Verdi volevano tener lontano da lui a tutti i costi il cavaliere Capecelatro dilettante di musica che aveva la fama di celebre iettatore, ed alla cui iettatura attribuivano il poco lieto esito dell'*Alzira*. Accompagnandolo dovunque, tenendolo circondato, erano riusciti nel loro intento. Giunse la sera della prima rappresentazione e il Capecelatro non si era potuto avvicinare a Verdi. I primi atti andarono a gonfie vele e il pubblico del San Carlo capì subito quel vero capolavoro. Quando stava per cominciare l'ultimo atto, un signore esce precipitosamente dalle quinte e si getta nelle braccia di Verdi congratulandosi seco lui. Era il Capecelatro. Dicono che in quel momento una quinta si staccò e cadde sulla scena ad un pelo dalla testa di Verdi. Aggiungono che l'ultimo atto, sebbene bellissimo, ebbe quella sera un esito inferiore agli altri.

Ci possiamo consolare pensando che quello stesso Capecelatro, divenuto molti anni dopo per mutar di eventi direttore generale delle poste del Regno d'Italia, ha lasciato quel posto da pochi mesi senza che, durante la sua gestione di qualche anno, sia avvenuto alcun grosso sconcerto. Certamente il maestro Verdi avrà sorriso allora e riderà oggi sentendo parlare d'iettatura. In tutti i modi la *Luisa Miller* non si risentì dopo quella sera della pretesa cattiva influenza del Capecelatro. Ha girato tutto il mondo e si è mantenuta fresca e giovine come era trentotto anni sono. Nel carnevale del 1850 fu rappresentata al Carcano dove fece furore e nello stesso anno l'applaudirono a Modena, a Bologna, a Genova ed in altri teatri. Nel 1853 venne rappresentata all'Opéra di Parigi tradotta in francese e cantata dalla Bosio: quasi contemporaneamente fu cantata dalla Sofia Cruvelli alla sala Ventadour.

Fra gli artisti contemporanei ne citeremo uno che ha grandissima ammirazione per la *Luisa Miller:* il baritono Antonio Cotogni. Due anni sono volle darne quattro rappresentazioni al teatro Costanzi con la Bellincioni e il Nannetti e l'opera vi ebbe una accoglienza festosissima, ripetutasi poche sere sono all'Apollo.

•

Lo *Stiffelio* andò in scena per la prima volta al Comunale di Trieste il 16 novembre del 1850: interpreti la Gazzaniga, Fraschini e Collini. Non fece furore. Il libretto di Piave era tetro, melanconico, cupo: la musica ne risentiva. Fu rappresentato nel carnevale del 1852 a Venezia, e là pure nocque all'opera l'intonazione mistica e troppo severa: le nocquero anche i costumi e in particolar modo il lungo soprabitone del protagonista, al quale i faceti Veneziani non risparmiarono gli epigrammi, comprendendovi anche gli stivali *a trombino.* Nella stessa città l'opera ebbe sorte molto migliore nell'autunno dello stesso anno: i costumi erano stati modificati.

La storia della carriera teatrale di Verdi basterebbe di per sè sola a dimostrare, con molti esempi, quanto contribuiscano al successo più o meno lieto di un lavoro d'arte circostanze assolutamente estranee alla vera essenza di esso.

Diremo subito che lo *Stiffelio*, metamorfosato in *Aroldo*, fu messo in scena a Rimini nell'agosto del 1857, e cantato dalla Lotti della Santa, Pancani e Ferri, fu molto applaudito. Lo aveva concertato e lo dirigeva Angelo Mariani che aveva esordito come direttore d'orchestra al teatro Re di Milano nel 1846 con i *Foscari.*

•

Ne' soli due anni successivi, — dal marzo del 1851 al marzo del 1853, — Verdi riportò tre nuove vittorie che lo resero, se era possibile, ancora più popolare.

Verdi aveva preso l'impegno di scrivere un' opera da rappresentarsi alla Fenice di Venezia nel carnevale del 1851, ed aveva scelto per argomento quello del dramma dell'Hugo *Le Roi s'amuse*. Il Piave raffazzonò il libretto intitolandolo *La maledizione*, ma lasciando che protagonista fosse Francesco I di Francia. La censura pose il suo veto. Il Piave non sapeva dove battere la testa: l'impresario strepitava: il maestro ripeteva come aveva fatto per i *Lombardi:*

— O questo o niente!

Anche quella volta i benevoli consigli furono dati da un commissario di polizia che si piccava d'essere poeta. Francesco I divenne un qualunque duca di Mantova e il titolo melodrammatico fu cambiato in quello insignificante di *Rigoletto.* Questo cambiamento di titolo fu pure suggerito dal commissario Martello.

La censura non negò il suo *placet* al libretto superficialmente modificato. Tutto ciò accadeva nel dicembre del 1850. Avuto il libretto, Verdi andò a Busseto, e vi stette chiuso per quaranta giorni durante i quali compose una delle più belle fra le sue opere. Ai primi di febbraio era di ritorno a Venezia e s'incominciarono subito le prove. Gli altri spettacoli preparati dall'impresario Lasina non piacevano al pubblico che aspettava l'opera nuova.

Si racconta che Verdi, dopo aver fatta leggere al tenore Mirate la famosa canzone

La donna è mobile,

lo pregasse di non farla sentire ad anima viva. Ma il Mirate la confidò a mezzo mondo raccomandando a tutti il segreto, e prima che l'opera andasse in scena la canzone faceva sommessamente il giro della città.

Il successo del *Rigoletto* cantato dalla Teresa Brambilla, dalla Casaloni, da Mirate, Varesi, e Pons, fu incontrastato, immenso, universale; furono innumerevoli gli applausi e le chiamate al maestro. Il teatro, già deserto, si ripopolò ad un tratto e l'opera fu ripetuta per ventidue sere di seguito. Il Varesi fece una vera creazione della parte del protagonista. Due giorni dopo tutta Venezia canticchiava le parole e la musica di parecchi altri pezzi.

Vale la pena di ricordare a quali peripezie fu sottoposta quest'opera prima di essere rappresentata in Roma nel settembre di quello stesso anno. Il titolo di *Rigoletto* fu cambiato in quello di *Viscardello:* l'intiero libretto buttato all'aria per farvi delle insulse modificazioni; per cambiare, per esempio *cielo* in *mar di contento.* Monsignor governatore di Roma non voleva che la Gilda morisse all'ultima scena; poi le dette il permesso di morire. La scena fu tramutata da Mantova a Boston, paese per il quale la censura pontificia ha sempre avuto predilezione punto giustificata, essendo terra di eretici.

Il 26 di settembre, mentre si faceva la prova generale dell'opera, giunse da monsignor governatore l'ordine di tagliare una intiera scena del 1° atto, senza la quale lo svolgimento del dramma riesciva inesplicabile; e furono confiscati i libretti giunti da Milano con le modificazioni già prima ordinate.

Ad onta di tutti questi contrattempi l'opera andò in scena la sera del 27, cantata dalla Evers, da Boucardé e da Coletti. Fece furore: a Roma allora erano proibiti i *bis*, ma si dovette permettere quello del duetto finale per evitare un tumulto.

Il *Rigoletto* fu rappresentato a Vienna nel maggio del 1852 e durante quell'anno in parecchie città della Germania. A Milano andò in scena alla Scala alla fine del gennaio 1853, con la Angles Fortuni, Carrion e Corsi: rianimò il teatro pochissimo frequentato e se ne fecero diciannove rappresentazioni di seguito.

A Parigi questo capolavoro musicale non potè essere gustato avendo Vittor Hugo posto il suo veto, che più tardi tolto, poi rimesso di nuovo, fu causa di processi e di liti. Del quale veto l'Hugo venne aspramente censurato più volte anche dai suoi connazionali, spiacenti di vedersi tolta la possibilità di ascoltare un'opera applauditissima per un puntiglio; giacchè permettendone la rappresentazione, all'Hugo non ne sarebbe derivato materialmente alcun danno.

Eppure fu necessario il di lui beneplacito perchè la Krauss, la Bloch, Faure e Talazac potessero cantare il celebre quartetto, nella serata a benefizio degli inondati di Szeghedin, nel 1879. E bastò quel quartetto per mettere a rumore l'intiero teatro dell'Opera, pieno zeppo del più scelto pubblico parigino.

•

Si sparse in quel tempo la voce che Verdi, accettando le offerte di impresari di Parigi o di Londra, si fosse impegnato a scrivere per teatri esteri. La *Gazzetta Musicale* del Ricordi si disse autorizzata a smentirla. Verdi scriveva che non si occupava di musica: aveva viaggiato fuori d'Italia, ma per suo conto, respingendo anzi le offerte stategli fatte di comporre per teatri stranieri.

Poco tempo dopo la stessa *Gazzetta Musicale* annunziava che il maestro stava lavorando sopra un libretto del Cammarano. Il 1852 passò senza che si rappresentasse alcuna sua nuova opera. Ma nel cartellone per il carnevale-quaresima del 1853, l'impresario Jacovacci annunziava al pubblico romano il *Trovatore* da rappresentarsi all'Apollo, e contemporaneamente l'impresa della Fenice di Venezia annunziava la *Traviata.*

Il libretto del *Trovatore* fu dal Cammarano tolto ad un dramma scritto nel 1832 dallo spagnuolo Guttierez. Questo dramma ebbe tale incontro da liberare l'autore dalla leva: ma ciò non toglie che il libretto del Cammarano sia uno sconclusionato pasticcio.

Quando l'opera andò in scena — il 19 gennaio 1853 — il Tevere minacciava una delle sue periodiche inondazioni. L'acqua del biondo fiume cominciava a comparire dalla parte di ponte Sant'Angelo e bisognava arrivare all'Apollo da una via traversa, oltrepassando la piazzetta di San Salvatore in Lauro, colla probabilità di uscire dal teatro per mezzo di un ponte improvvisato, come è accaduto nel 1871 e nel 1875. Non ostante la poco ridente promessa, non ostante che il prezzo del biglietto fosse rialzato, il teatro era stipato tre ore prima dello spettacolo. L'aspettativa era grandissima e fu soddisfatta. L'opera ebbe subito un'accoglienza entusiastica. La cantarono la Penco, la Goggi, Boucardé, Guicciardi e Balderi. Il *Trovatore* acquistò subito una popolarità forse più grande del *Rigoletto.* Fu rappresentato subito in molti teatri d'Italia ed all'Opera Italiana a Parigi. Nel 1857, tradotto da Emiliano Pacini, il *Trovatore* divenuto *Le Trouvère* andò in scena all'Opera, cantato dalla Deligne Lauters — scelta dallo stesso Verdi — dalla Borghi-Mamo, Gueymard e Bounehée. È ancora nel repertorio di quel teatro dove è stato rappresentato più di trecento volte, e si può dire senza iperbole che hanno applaudita quest'opera tutte le cinque parti del mondo.

•

Il libretto della *Traviata* fu scritto dal Piave sulle indicazioni di Verdi che, avendo assistito a Parigi ad una rappresentazione della *Dame aux Camélias*, si era innamorato di quel soggetto. L'opera potè essere rappresentata a Venezia un mese e mezzo dopo l'andata in scena del *Trovatore* a Roma, cioè il 6 marzo del 1853. Erano scritturati alla Fenice la Salvini-Donatelli, il Graziani e il Varesi. Volendo attenersi fedelmente al dramma di A. Dumas e tentare una innovazione sulla scena lirica, Verdi aveva voluto che i personaggi fossero vestiti del costume contemporaneo. La innovazione dispiacque e cominciò ad indisporre il pubblico. Graziani non era in voce: a Varesi pareva che la parte di padre d'Alfredo fosse insignificante. Il primo atto andò a meraviglia: ma dal secondo in poi tutti i pezzi non cantati dalla Donatelli caddero a precipizio. L'allestimento scenico era infelice; la scena del ballo, non provata abbastanza, parve grottesca. Finalmente, all'ultimo atto, una delle solite cause estrinseche al merito dell'opera, provocò le risate generali. La Donatelli era esimia artista, ma di una pinguedine straordinaria. Quando sentirono dire dal dottore: — .... La tisi non le accorda che poche ore.... — i Veneziani non poterono trattenere la loro ilarità naturalmente clamorosa.

Parve un fiasco tanto grosso che il Varesi credette suo dovere di condolersene col maestro.

— Fate le vostre condoglianze, — rispose Verdi, — a voi ed ai vostri compagni che non hanno capito la mia musica!

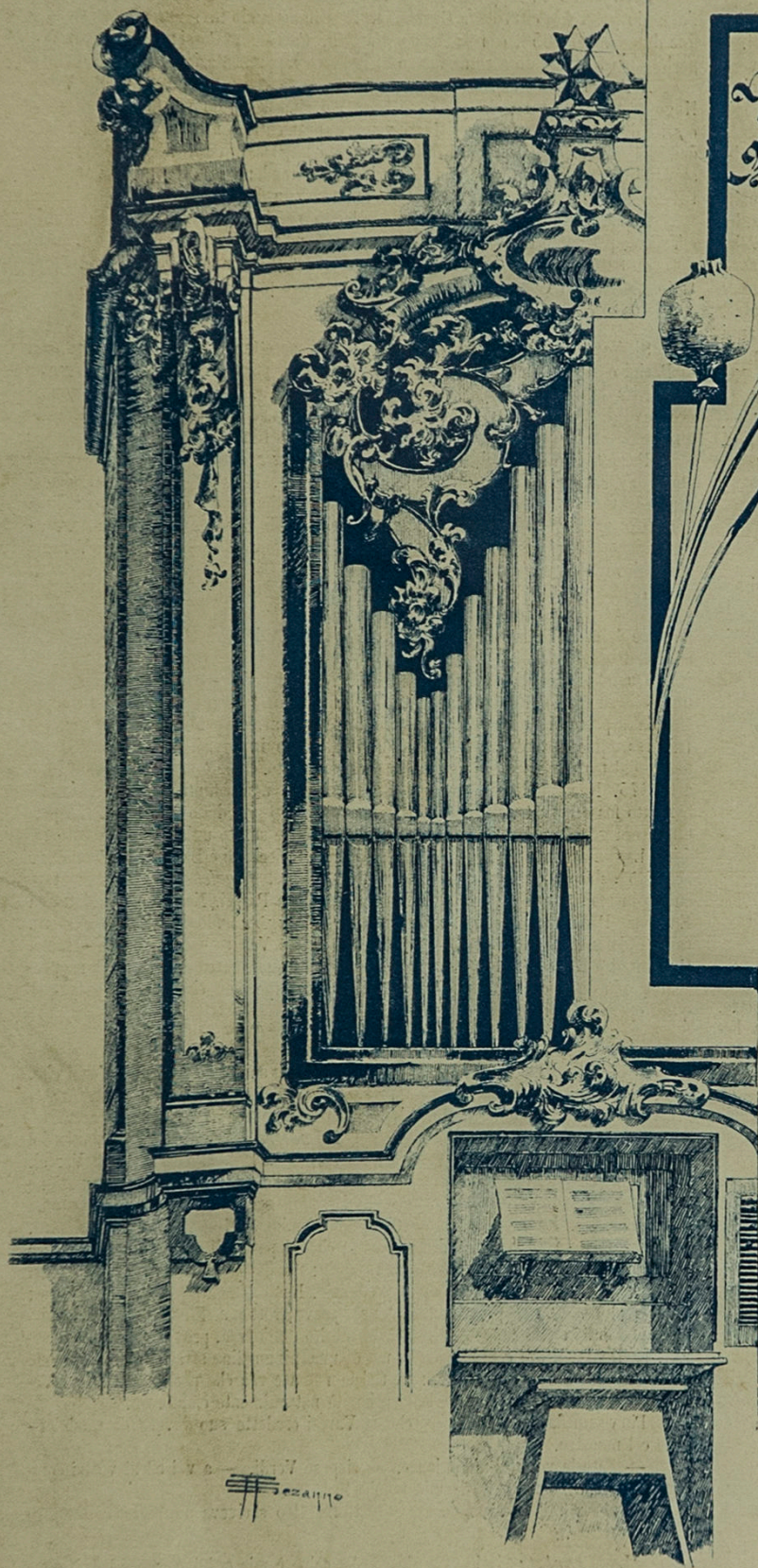
Ed al suo allievo Emanuele Muzio, il maestro scriveva un biglietto laconico rimasto celebre.

« La *Traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà.

« *Sempre vostro*
« G. Verdi. »

Un fatto simile era accaduto allo stesso teatro a Bellini per la *Beatrice di Tenda*, senza parlare dei supposti fiaschi della *Norma* alla Scala e del *Barbiere di Siviglia* all'Argentina di Roma.

Il tempo ha giudicato e la *Traviata* si è rappresentata su tutti i teatri del mondo. Venezia stessa, pochi mesi dopo l'applaudì freneticamente e nello spartito non v'era nulla di cambiato. Soltanto s'era adottato il costume alla Luigi XV, per compiacere ai controsensi del pubblico.

La *Traviata* fu cantata dalla Piccolomini, — ora contessa Caetani della Fargna, — al teatro dell'Opera italiana a Parigi nel 1856, e nel 1864 al teatro Lirico, tradotta in francese e battezzata per *Violette* dal nome affibiatole dalla censura di Roma. Vi esordì la celebre Nilsson che di primo acchito entusiasmò i Parigini.

DAI "VESPRI" ALLA "FORZA DEL DESTINO."

Verdi aveva finalmente consentito a scrivere per l'Opera di Parigi, in occasione della Mostra Universale del 1857.

Il melodramma da mettere in musica gli fu preparato da Scribe e Duveryer che scelsero, per vero dire, un argomento che ai Francesi non poteva ispirare gran simpatia: un episodio il cui fondo storico era la famosa insurrezione della Sicilia contro la dominazione francese nel 1282.

I *Vespri Siciliani* furono cantati il 13 giugno 1855, dalla Cruvelli, dalla Saunier, Gueymard, Bonnohée e Obin. La Cruvelli fece furore nel famoso *bolero* divenuto presto popolarissimo in tutta Parigi. L'opera ebbe molti fautori e molti oppositori egualmente accaniti: ma i fautori avevano ragione ed ebbero il sopravvento.

Riprodotta presto in molti teatri d'Italia con titolo di *Giovanna di Guzman*, e con un altro libretto, piacque dovunque.

*

Dopo altri due anni Verdi scrisse il suo quinto lavoro per la Fenice. Questa volta fu Schiller che suggerì l'argomento: il Piave ricavò dalla tragedia del poeta tedesco, il *Fieschi*, un melodramma in un prologo e tre atti intitolato: *Simone Boccanegra*. L'opera era attesa con impazienza. Da tutto il Veneto, dalle Romagne, da Firenze, da Roma, era andata gente fino a Venezia per la prima rappresentazione, che fu il 12 marzo del 1857. Cantavano la Bendazzi, il Negrini, il Giraldoni. Il prologo fu applauditissimo con una chiamata all'autore: altre tre ve ne furono dopo la cabaletta del soprano al primo atto: altre tre dopo il duetto fra basso e soprano. Poi il pubblico parve mal disposto e di cattivo umore. Al solito sopravvenne un incidente comico, ma disgustoso per il maestro. La Bendazzi, eccellente artista, era straordinariamente miope. Nel duo con Negrini, allungando troppo il braccio nel gestire, lo colse con un dito in un occhio, e il Negrini terminò di cantare come potè, tenendosi sull'occhio offeso una mano.

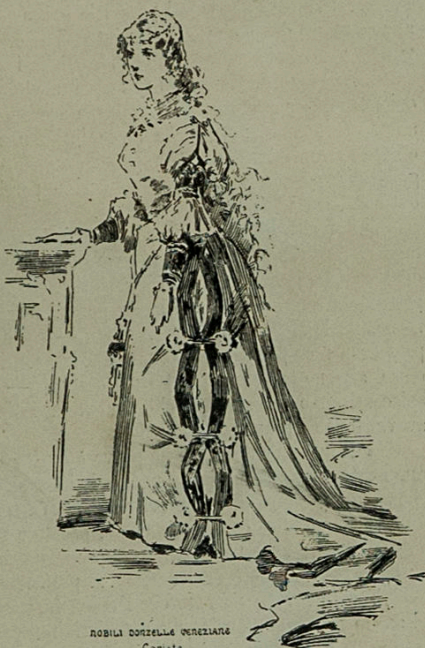
Il giudizio del pubblico fu ingiusto ed ingiusto parve a molte persone di buon senso. La sera dopo, il maestro fu chiamato diciannove volte al proscenio e l'opera piacque sempre di più. Alcuni oppositori contrastarono gli applausi fino alla quarta rappresentazione: ma si dettero poi per vinti.

Nel 1875 Verdi passando da Colonia vide annunziato il *Fieschi* di Schiller e volle andarlo a vedere, benchè non capisca il tedesco. L'effetto scenico lo colpì. Tornato in Italia ne parlò con Arrigo Boito e gli dette incarico di modificare il libretto del Piave. Il nuovo *Simon Boccanegra* andato in scena alla Scala nel 1880, con la D'Angeri, Tamagno e Maurel piacque immensamente e vi fu riprodotto per alcune sere nel 1883, dopo aver fatto, esso pure, prima e poi, il giro di tutti i principali teatri, d'Italia, d'Europa, d'America.

*

Abbiamo già raccontato come e perchè il *Ballo in maschera*, destinato al San Carlo di Napoli, andasse in scena all'Apollo di Roma il 17 febbraio 1859, e come Gustavo III di Scozia si trovasse trasformato nel conte di Warwich governatore inglese di Boston.

All'Apollo l'opera di Verdi non ebbe tutti gli interpreti da lui desiderati: cantavano la Julienne Dejean, la Scotti, la Sbriscia, Franchini e Gilardoni. Le donne lasciavano molto a desiderare; ma Jacovacci, accomodandosi gli occhiali d'oro e il parrucchino, raccomandava al maestro d'aver pazienza e gliele prometteva migliori

I COSTUMI DELL'OPERA «OTELLO» DISEGNATI DA A. EDEL.

per la stagione seguente. L'opera fece furore dal primo all'ultimo pezzo e, come il Jacovacci prevedeva, fu rappresentata a Roma per quattro stagioni consecutive e preferita a qualunque altra.

Nel 1861 fu cantata al teatro dell'Opera Italiana a Parigi dalla Penco, l'Alboni, Mario, Graziani e « produsse un grandissimo effetto tanto per la dolcezza delle melodie che scendono al cuore, quanto per la novità della forma di tutti i pezzi, la connessione delle idee, l'istrumentazione affascinante e di un'estrema finezza; finalmente per l'energico concetto delle parti drammatiche che toccano talvolta il sublime ». Sono parole testuali dell'*Art Musical*: Fiorentino nel *Constitutionnel*, De Saint Victor nella *Presse*, de Rovray nel *Moniteur* dissero altrettanto.

Nel 1861, il *Ballo in maschera* fu rappresentato anche a Firenze dove, dal *Macbeth* in poi, non si era mai veduto tanto entusiasmo. A Milano la prima volta — nel gennaio 1862 — fu cantato male dalla Csillag, Graziani e Morelli.

•

Anche il teatro Imperiale di Pietroburgo volle un'opera italiana di Verdi.

Il Piave gli aveva preparato un melodramma, tolto da un dramma spagnuolo di don Angelo de Saavedra intitolato *Don Alvar* — rappresentato a Madrid nel 1835 — e lo aveva chiamato *La forza del destino*.

Doveva andare in scena nel carnevale del 1862 e se n'erano incominciate le prove, per le quali Verdi era andato a Pietroburgo fino dagli ultimi mesi del 1861. Ma si dovettero sospendere per essersi ammalata la La Grua e la rappresentazione fu rimandata all'inverno seguente. L'opera andò in scena il 10 novembre — presente Verdi — cantata dalla Barbot e dalla Nantier Didiée, Tamberlick, Graziani, De Bassini e Angelini. La messa in scena era splendida: si dice che costasse alla direzione del teatro — vale a dire alla cassetta dell'imperatore — circa 200,000 e più franchi. Il *Journal de S. Petersbourg* dichiarò che quell'opera era « la più completa di Verdi ». L'imperatore Alessandro II e l'imperatrice Maria assistevano allo spettacolo, con grande seguito di granduchi, e mandato a chiamare il maestro lo colmarono di elogi. L'imperatore gli inviò la croce di San Stanislao. Verdi fu chiamato più volte al proscenio. Calato il sipario a mezzanotte gli applausi durarono per un altro quarto d'ora incessanti.

Nel 1869 *La forza del destino* fu rappresentata alla Scala. Per mostrare quanta sia la calma di Verdi e quanto egli sia buon giudice dell'effetto dei propri lavori narreremo un aneddoto statoci riferito da un testimone oculare ed auricolare. Bisogna premettere che dal 1845, cioè dalle prime rappresentazioni della *Giovanna d'Arco*, egli non aveva più messo in scena un lavoro alla Scala: anzi dal 1845 al 1868 non era più stato a Milano e nel 1868 vi si era trattenuto soli due giorni. Eppure conosceva benissimo il pubblico, sebbene intieramente cambiato in ventiquattro anni.

La sinfonia dell'opera, eseguita benissimo, ebbe un successo splendido. Il maestro dovette mostrarsi al pubblico, tre o quattro volte. Quando rientrò dietro il sipario tutti gli si affollarano intorno per congratularsi con lui.

Alzatosi di nuovo il sipario il maestro diceva intanto ad un amico intimo:

— Adesso vedrete..... il prologo è breve, e servendo soltanto a presentare l'antefatto del dramma, non ha grande importanza musicale. Non applaudiranno.... Vi divertirete allora nel vedere l'imbarazzo di tutti questi signori che cominceranno a credere possibile un fiasco... Sarà un curioso spettacolo.

Così avvenne: il pubblico non applaudì e Verdi sorrideva osservando chi guardava fra le quinte o per aria. Poi l'opera fece furore e quei signori si sentirono sollevati.

DON CARLOS. — AIDA.

Anche per la ricorrenza della esposizione mondiale del 1867, la direzione del teatro dell'Opéra di Parigi affidò a Verdi l'incarico di scrivere una grande opera ballo. Il libretto fu scritto dal Mery e da Camillo du Locle, e tolto dal *Don Carlos* di Schiller. Le prove cominciarono nel gennaio, dirette dallo stesso Verdi, e proseguirono con moltissimo impegno.

Giulio Claretie, avendo potuto assistere ad una delle prove ultime nascosto in fondo ad un palco — Verdi non voleva, come non ha mai voluto e non vuole incomodi testimoni — la descrisse nel *Figaro* con una straordinaria evidenza.

Verdi, seduto, pareva assorto nei suoi pensieri: ma ascoltava tutto, vedeva tutto: sentiva in quell'armonia echeggiante la nota più flebile; non perdeva un suono di ogni singolo strumento; non gli sfuggiva uno de' movimenti delle masse.

— C'è un vuoto là — gridava ad un tratto correndo in fondo alla scena per rimettere al loro posto i grandi di Spagna del seguito di Filippo II. Provavano il gran finale dell'atto III.

Mentre si dirigeva da quella parte si voltava indietro soffermandosi e, rivolto verso l'orchestra: — C'è una *corona* su quella nota!

Dopo la lunga descrizione, il Claretie esclama entusiasta:

« Ecco un uomo ricco, onorato, glorioso, che non ha più nulla da attendere « dalla sua arte, se non delle nuove fatiche, dei vaneggiamenti, delle corone acqui- « state a caro prezzo, dei trionfi pagati con dolori, delle insonnie, degli impeti di « sdegno. Egli ha ottantamila lire di rendita; il suo nome è stato per la patria un « segnale di libertà; questo artista ha seduto in parlamento; lo si è portato in « trionfo sul teatro, acclamato, applaudito, abbracciato. Che vuole egli di più? Che « cosa vuole! Santa passione del bello! Egli ti porta nel suo cuore.... Egli vuole « far meglio.... Egli va, prosegue, lotta, lavora.... »

Lo spettacolo parendo troppo lungo, Verdi dovette levare un duetto fra Elisabetta e la Eboli. Cantavano eccellenti artisti; la Sass, la Gueymard, Morère, Faure, Obin, David, Castelmary.

La sera dell'11 marzo la sala dell'Opéra era splendidissima: assistevano allo spettacolo l'imperatore, l'imperatrice, la principessa Matilde, i ministri, gli ambasciatori; v'erano tre o quattro signore per palco. Negli abbigliamenti delle signore era sfoggiato tutto il fasto del quale dava esempio alla Francia la Corte imperiale.

Vi furono applausi ad ogni pezzo: si volle il *bis* della canzone del velo: si voleva quello del finale del terzo atto. Dopo quel pezzo grandioso Verdi fu chiamato con lunga insistenza, ma non volendo introdurre nuove usanze in paese straniero, egli non comparve. Al quarto atto si volle il *bis* dell'aria della regina.

Non mancarono, è vero, molti oppositori incoraggiati dall'esempio dell'imperatrice Eugenia, cui le idee ultra cattoliche fecero dispiacere la scena fra Filippo II e l'inquisitore. Anche la sommossa e l'invasione nella prigione nel quarto atto non le andarono a genio e dopo due o tre sere furono soppresse.

Nonostante la poca simpatia dimostrata dalla sovrana per l'opera nuova, nonostante le censure fattegli da molti critici, Verdi trovò difensori appassionati, fra i quali Teofilo Gautier. Ed il favore del pubblico crebbe sempre, sicchè alle tre solite rappresentazioni per settimana se ne dovette aggiungere una quarta per contentarlo.

•

Il *Don Carlos* venne rappresentato nel giugno 1867 al Covent Garden di Londra dalla Lucca, dalla Fricci, Naudin, Graziani, Petit e Bagaggiolo. S'incassarono 50000 lire alla prima rappresentazione: furono bissati tre pezzi.

Il 27 ottobre andò in scena per la prima volta in Italia, a Bologna — impresario Scalaberni — cantato dalle signore Stolz e Fricci, da Stigelli, Cotogni, Capponi e Rossi: dirigeva il Mariani. L'esecuzione fu ottima. La folla era accorsa da tutte le Romagne, dal Veneto, da Firenze. Gli artisti furono chiamati infinite volte, col Mariani, al proscenio: fu bissato il finale dell'atto terzo e l'aria della principessa d'Eboli nel quarto.

Nell'inverno del 1868 fu rappresentato al Regio di Torino, a Roma, a Pest, a Bruxelles, e infine di stagione alla Scala, dove non un pezzo passò senza applausi: i principali ebbero enfatiche ovazioni. Cantavano la Stolz, la Destin, Fancelli, Collini, Junca. L'entusiasmo aumentò tutte le sere, ma essendo gli artisti chiamati altrove da precedenti impegni si poterono fare soltanto dieci rappresentazioni.

•

Ismail pascià Kedive d'Egitto, avendo fatto costruire ed inaugurato un teatro italiano al Cairo per l'apertura dell'istmo di Suez, ebbe l'idea di chiedere a Verdi un'opera nuova scritta per l'Egitto la quale avesse per argomento qualche episodio della storia del paese dei Faraoni.

Il maestro ricevette l'inaspettato invito a Sant'Agata e ne fu sorpreso e meravigliato. Il Kedive si rimetteva nel maestro per fissare le condizioni alle quali egli acconsentiva a scrivere l'opera desiderata. Verdi fu consigliato a chiedere 100,000 lire e 150,000 qualora si desiderasse la sua presenza per dirigere le prove e mettere in scena il lavoro. Domandò che gli fosse indicato il soggetto da trattarsi prima d'impegnarsi definitivamente. Mariette bey, ispettore generale e conservatore dei monumenti egizi mandò lo schema del libretto che al maestro piacque moltissimo; fu stretto il contratto e furono pagati 50,000 franchi all'atto della firma, a Parigi: 100,000 depositati presso la banca Brot, a Milano, dovevano essere pagati alla consegna dello spartito. Era intenzione di Verdi d'andare al Cairo; ma vi rinunciò non sorridendogli punto l'idea della traversata per mare.

L'abbozzo di Mariette bey fu poi modificato ed ampliato da Verdi. L'illustre egittologo, per esempio, aveva appena accennata con tre o quattro parole la grande scena di Radames: Verdi la stese intieramente in prosa trovando il prodigioso effetto drammatico dell'interrogatorio e della condanna di Radames interrotti dalle grida di Amneris. A. Ghislanzoni scrisse per intiero il libretto italiano che fu tradotto dal Du Locle in versi francesi.

Lo spartito fu scritto in pochi mesi. Intanto era scoppiata la guerra fra la Germania e la Francia: i Tedeschi avevano assediato Parigi e vi erano rimasti chiusi dentro anche i costumi dell'*Aida*. Invece che nel 1870, l'opera dovette essere rappresentata nel 1871 e la prima rappresentazione fu un vero avvenimento artistico mondiale. Il Kedive vi aveva invitato — come già all'apertura dell'istmo — i rappresentanti de' principali giornali d'Europa. Di questo voler dare « se non il successo, almeno la notorietà ad ogni costo » — come egli diceva — il Verdi era spiacentissimo e lo scriveva chiaramente al Filippi che, sulle mosse per il Cairo, gli aveva offerto i proprii servigi.

« Il sentimento che io ne provo è quello del disgusto e dell'umiliazione! Io rammento sempre con gioia i miei primi tempi, in cui senza quasi un amico, senza che alcuno parlasse di me, senza preparativi, senza influenze di sorta, io mi presentavo al pubblico con le mie opere, pronto a ricevere le *fucilate* e felicissimo se poteva riuscire a destare qualche impressione favorevole. Ora quanto apparato per un opera!!!.... Ciò è deplorabile.... profondamente deplorabile!!! »

Verdi aveva desiderato che l'opera fosse concertata e diretta dal suo scolaro ed amico Emanuele Muzio, ma anteriori impegni avendogli impedito di potere andare al Cairo un anno dopo l'epoca fissata, il Muzio fu sostituito dal Bottesini.

Le prove musicali cominciate per tempo procedettero regolarmente, ma nell'allestimento scenico era grande il ritardo. Quarant'otto ore avanti la prima rappresentazione pareva che tutto fosse ancora da mettere all'ordine. Ismail pascià aveva detto che la domenica sera, 24 dicembre 1871, egli avrebbe assistito allo spettacolo e lo spettacolo dovette essere pronto. L'ultima prova di scena fu fatta la mattina della prima rappresentazione.

La sera il teatro era straordinariamente affollato dagli abitanti di tutte le colonie europee: tre o quattro signore si affacciavano al parapetto di ogni palco. La prima ovazione fu fatta al Kedive quando comparve; nè si può dire che fosse immeritata o fuori di luogo, volendo esprimere la riconoscenza verso chi aveva saputo procurare a quello scelto pubblico un tanto intenso e nuovo piacere artistico.

Il maestro Bottesini dirigeva l'orchestra: la signora Pozzoni interpretava la parte d'Aida, Mongini quella di Radames, la Grossi quella d'Amneris, Medini quella del gran sacerdote, il basso Costa quella di Amonasro. Le scene erano dipinte da artisti francesi su disegni o schizzi di Mariette bey, che, coadiuvato dal nostro Vassalli, si era occupato di ogni particolare dei costumi, dello scenario, degli addobbi.

Il pubblico applaudì il preludio; interruppe cogli applausi l'inno di Radames che parte per la guerra. Al finale del secondo atto tutti gli artisti dovettero comparire più volte al proscenio, insieme al Bottesini e al D'Ormeville. Quel pezzo suscitò un entusiasmo indicibile, che continuò durante tutto il terzo atto e si ripetè alla fine del quarto. La rappresentazione terminò con una clamorosa ovazione e, sebbene fosse molto tardi, al pubblico non pareva di aver mai chiamato sufficienti volte al proscenio gli artisti, il direttore d'orchestra e il direttore di scena. Il Kedive andò via dal teatro raggiante di sodisfazione e, come aveva telegrafato a Verdi dopo la antiprova generale per annunziargli la propria compiacenza, si affrettò ad annunciargli quella sera l'esito fortunato dell'opera. Telegrammi di felicitazione al maestro ne furono spediti un subisso.

Il Reyer del *Journal des Débats*, andato al Cairo in quell'occasione, rendendo conto dell'esito, cominciava col dire:

« Se l'opera di Verdi fosse stata mediocre lo direi senza circonlocuzioni: è piaciuta ed ha meritato di piacere: sono felice di dare questa buona notizia e di rallegrarmene col maestro al quale, come si sa, non ho mai testimoniato nè molta ammirazione nè una gran simpatia. »

JAGO (Atto I)

(Signor Vittorio Maurel, primo baritono).

CASSIO (Atto I)

(Signor Giovanni Paroli, altro tenore).

EMILIA (Atto II)

(Signora Ginevra Petrovich, prima donna mezzo soprano).

MONTANO (Atto I)

(Signor Napoleone Limonta, altro basso).

RINCIPALI (Dai figurini di Alfredo Edel.)

OTELLO (Atto II e III)
(Cav. Francesco Tamagno, primo tenore).

DESDEMONA (Atto III)
(Signora Romilda Pantaleoni, prima donna soprano).

LUDOVICO (Atto III)
(Signor Francesco Navarrini, primo basso).

RODERIGO (Atto I e III)
(Signor Vincenzo Fornari, altro baritono).

COSTUMI DELLE PARTI

Il maestro Verdi si era riservato il diritto di far rappresentare l'*Aida* alla Scala subito dopo l'andata in scena al Cairo. Nel dicembre del 1871 anche a Milano se n'erano già cominciate le prove. Alla Scala interpetravano l'*Aida* la signora Teresina Stolz, la signora Waldmann — che oggi divenuta duchessa Massari assisterà alla prima rappresentazione dell'*Otello* da un palco di seconda fila — dal Fancelli, dal Pandolfini e dal Maini. La Stolz e la Waldmann furono inarrivabili: il Pandolfini ed il Maini artisti provetti ed intelligenti non lasciarono nulla a desiderare. La sera dell'8 febbraio 1872 — sei settimane dopo la prima rappresentazione del Cairo — l'opera fu rappresentata in quel teatro dove la gloria e la fama del maestro erano incominciate trent'anni prima.

Fu spettacolo grandioso ed inusitato quello delle accoglienze de' Milanesi al maestro. Lo chiamarono al proscenio una quarantina di volte: quindici dopo l'ultimo atto; ed egli comparve conducendo seco il maestro Faccio e gli artisti. Nell'intermezzo fra il secondo ed il terzo atto, gli fu presentato un astuccio di velluto rosso fregiato dello stemma di Milano e del nome d'Aida in oro. L'astuccio conteneva una pergamena, con un indirizzo miniato dallo Speluzzi ed uno scettro simbolico formato da una colonnetta scanellata d'avorio, con capitello romano, sul quale posa una stella di brillanti. Attorno allo scettro ricorre un nastro di smalto azzurro nel quale è il nome del maestro, gli stemmi di Milano e di Busseto, e il nome d'Aida scritto in rubini. Questo dono veramente prezioso fu fatto mediante sottoscrizione promossa dal conte Pompeo Belgioioso, dal barone Cantoni e dal signor Poss: i due ultimi lo presentarono al maestro.

Nell'aprile l'*Aida* fu rappresentata a Parma: il maestro fu chiamato la prima sera ventinove volte al proscenio e il sindaco della città gli presentò, da un palchetto di proscenio, il diploma d'iscrizione nel libro d'oro della cittadinanza parmense. Bologna aveva già conferito la cittadinanza onoraria a Verdi nel 1868.

*

In quello stesso anno Napoli dimostrava al maestro la propria simpatia con tutta l'espansione del carattere meridionale.

Il *Don Carlos*, rappresentato a Napoli nel 1870, non vi aveva levato molto rumore per colpa della mediocre interpretazione. Fu deciso di rimetterlo in scena nell'autunno del 1872: Verdi avendo consentito di andare a Napoli per assistere alle prove dell'*Aida* anticipò la partenza col proposito di passare a Napoli parte dell'inverno 1872-73. Alla prima del *Don Carlos*, nel dicembre, il pubblico del San Carlo volle vedere il maestro 25 volte e andò ad accompagnarlo all'Albergo Crocella al Chiatamone con torcie e fuochi di bengala.

La prima rappresentazione dell'*Aida*, nel marzo, fu un vero trionfo. Il teatro era stipato: furono incassate 14,000 lire senza l'abbonamento. Verdi venne chiamato fuori 38 volte: si replicò la marcia e la gran scena dell'atto 2.° Il giorno seguente Rocco De Zerbi scriveva nel *Piccolo:*

« Finalmente il nostro letargo è scosso! Abbiamo veduto anche qui, nella nostra Napoli, il vero entusiasmo. »

Alla seconda rappresentazione le chiamate al proscenio furono 49: alla terza 50.

Dopo lo spettacolo, la piazza del teatro apparve illuminata come di giorno. Tutte le carrozze del patriziato napoletano s'avviarono dietro quella del maestro, intorno alla quale si affollavano i professori d'orchestra, gli allievi ed i professori del conservatorio di San Pietro a Maiella, acclamando Verdi. Si parlò di staccare i cavalli, ma vi si rinunziò avendo il maestro protestato energicamente, quasi con sdegno. Ci vollero tre quarti d'ora per arrivare dal teatro all'albergo; non meno di 15,000 persone e 500 carrozze formavano il corteggio del grande musicista. La banda del teatro precedeva la carrozza suonando una marcia composta con motivi delle opere di Verdi. Davanti all'albergo ve n'era già un'altra. Verdi fu costretto ad affacciarsi più volte ad un balcone verso strada e ad una finestra verso il cortile stato invaso dalla folla plaudente.

Le ultime due rappresentazioni dell'*Aida* a Napoli fruttarono all'impresa 30,000 lire.

*

Non possiamo dire quale sia stata l'accoglienza fatta all'*Aida* in ciascun teatro del mondo: dovunque essa ha aggiunto alla corona di Verdi una nuova fronda d'alloro.

Fra i successi entusiastici ricorderemo quello avuto a New-York nell'autunno del 1873: concertò l'opera e diresse l'orchestra il maestro Emanuele Muzio.

Nell'aprile del 1876 l'*Aida* fu messa in scena a Parigi alla sala Ventadour. Leone Escudier, l'apostolo di Verdi in Francia, riuscì ad indurre il maestro ad andare a dirigere la sua opera. La prova generale, con grande concorso d'invitati, fu fatta il 20: la prima rappresentazione il 22. Cantavano gli stessi artisti di Milano e di Napoli, meno il Fancelli sostituito dal Masini. Anche a Parigi, dopo molti applausi ad altri pezzi, l'entusiasmo scoppiò prepotente al finale del secondo atto. Verdi trascinato sul palco scenico dagli artisti, fu accolto dal pubblico levatosi in piedi gridando: Verdi! Verdi! Il terzo atto finì con lo stesso entusiasmo: l'ultima scena del quarto atto lo spinse al più alto grado possibile.

Il 22 marzo 1880 l'*Aida* fu rappresentata in francese all'Opéra dalle signore Krauss e Bloch e dai signori Sellier e Maurel. L'accoglienza non fu meno entusiastica di quella fatta allo stesso spartito quattr'anni prima al teatro italiano: Verdi fu costretto a presentarsi al proscenio più volte condottovi dalla Krauss quasi per forza.

E che l'opera di Verdi è piaciuta sempre di più, lo ha dimostrato un recente specchietto statistico dal quale risulta che *Aida*, in proporzione del numero delle rappresentazioni, ha prodotto maggiore introito di qualunque altra opera, comprese quelle del Meyerbeer.

Il genio musicale di Verdi è singolarmente adatto al teatro, ma si hanno di lui altre composizioni musicali di grandissimo pregio, delle quali diamo qui sotto l'elenco accompagnato da qualche notizia.

Molti suoi lavori giovanili, composti prima di venire a Milano nel 1832, sono andati dispersi.

Nei primi tre anni passati a Milano scrisse due sinfonie eseguite in un'accademia privata; una cantata eseguita in casa del conte Renato Borromeo, e diversi pezzi composti per esercizio. Tornato a Busseto scrisse marcie e sinfonie, una messa ed un vespro completi ed altri pezzi sacri. Alcuni di questi si conservano negli archivi della Società filarmonica di Busseto: Verdi ha presso di sè i cori delle tragedie di Manzoni a tre voci, e il *Cinque Maggio* a una voce sola.

Appartengono pure a quell'epoca — 1836-46 — i seguenti pezzi da camera: Sei romanze — *Non ti accostar all'urna* — *More, Elisa, lo stanco poeta* — *In solitaria stanza* — *Perduta ho la pace* — *Deh! pietoso....*; — *L'esule*, per basso; poesia di Temistocle Solera; — *La seduzione*, per basso; poesia di Balestra; — Notturno a tre voci, *Guarda che bianca luna*; — Album di sei romanze su parole di Maggioni, Maffei e Romani; — *Il poveretto*, romanza; — *Tu dici che non m'ami*, stornello.

*

Nel 1862, essendo aperta l'esposizione mondiale di Londra, quattro grandi artisti furono incaricati di rappresentare musicalmente le nazioni che si gloriavano di averli per figli: Auber rappresentava la Francia, Meyerbeer la Germania, Sterndale Bennett l'Inghilterra, Verdi l'Italia. Ognuno di loro doveva scrivere un pezzo grandioso da eseguirsi al palazzo di Cristallo. Verdi scrisse l'*Inno delle Nazioni*, su parole di Arrigo Boito. Comprendeva una introduzione, un coro, un a solo per tenore e un finale.

Quest'*Inno*, unico de' quattro pezzi sopravvissuto all'occasione per la quale fu scritto, non fu mai eseguito nel locale dell'Esposizione. La Commissione direttiva addusse a pretesto che mancava il tempo necessario alle prove. La causa vera fu un puntiglio di sir Michael Costa che pretendeva riservato a lui, divenuto inglese per elezione, l'onore di rappresentare l'Italia.

Furono fatte istanze a Verdi perchè lasciasse cantare l'*Inno delle Nazioni* al Her Majesty Theater. Egli accondiscese e tre soli giorni di prove, da lui dirette, bastarono ad istruire cantanti ed orchestra. Questa era diretta dall'Arditi. L'a solo per tenore che doveva essere cantato dal Tamberlick, fu da Verdi trascritto per soprano ed affidato alla celebre Titiens. Nei cori cantavano le sorelle Marchisio, la Trebelli, i tenori Giuglini e Bettini, il baritono Giraldoni, Gassier ed altri.

La prima sera — 24 maggio 1862 — una gran folla, compresi tutti i musicisti di Londra, occupava il teatro. Verdi fu chiamato al proscenio con insistenza frenetica: le signore sventolavano i fazzoletti, gli uomini agitavano i cappelli: gli stessi artisti che avevano condotto fuori il maestro applaudivano. Gli furono gettati molti fiori e sei ghirlande con i colori nazionali inglesi e italiani.

Quest'inno fu poi eseguito ed applaudito in vari teatri d'Italia.

*

Nel gennaio del 1873, cominciate appena le prove dell'*Aida* a Napoli, la signora Stolz si ammalò e le prove furono sospese.

Per occupare l'ozio insolito cui si vedeva costretto, Verdi compose un quartetto per istrumenti ad arco che fu eseguito nelle sue stanze all'albergo della Crocella la sera del primo d'aprile dai due Pinto (violini), Salvadore (viola) e Giarritiello (violoncello).

*

Verdi era da poco tornato a Sant'Agata da Napoli, quando vi ricevette la notizia della morte di Alessandro Manzoni. Lo aveva conosciuto personalmente fino dal 1842: aveva per lui un affetto profondo e quasi filiale ed era uno dei più appassionati e convinti ammiratori del carattere e delle opere dell'autore dei *Promessi sposi*.

L'idea di onorarne la memoria gli venne subito, e la volle subito porre ad effetto. Partito per Milano, appena sceso all'albergo scrisse al sindaco Belinzaghi annunziandogli l'intenzione di comporre una messa di *Requiem*. Il conte Belinzaghi andò subito a ringraziare il maestro e convocò il Consiglio comunale per informarlo della nobilissima offerta. Questa fu accettata con plauso ad unanimità.

La maggior parte della messa fu scritta nell'estate del 1873: il *Libera nos* era stato già composto dal maestro, quando per di lui iniziativa tredici maestri italiani avevano consentito a scrivere, nel 1868, una messa funebre per Rossini. Il pezzo gli era rimasto non essendo, per cause indipendenti da lui, stato effettuato quel suo progetto.

La messa fu cantata il 22 maggio 1874, primo anniversario della morte di Manzoni, nella chiesa di San Marco, dalla Stolz, la Waldmann, Capponi e Maini ed un coro di centoventi voci. L'orchestra era formata di cento professori fra' quali erano i più reputati strumentisti d'Italia. L'interpretazione fu stupenda; l'effetto meraviglioso. Ci volle tutto il rispetto dovuto al sacro luogo per trattenere gli applausi.

Ai ringraziamenti fattigli dal sindaco a nome della cittadinanza, Verdi rispondeva di avere obbedito ad uno « slancio del cuore » nell'offerire alla memoria di Manzoni quel « tributo di riverente affetto. »

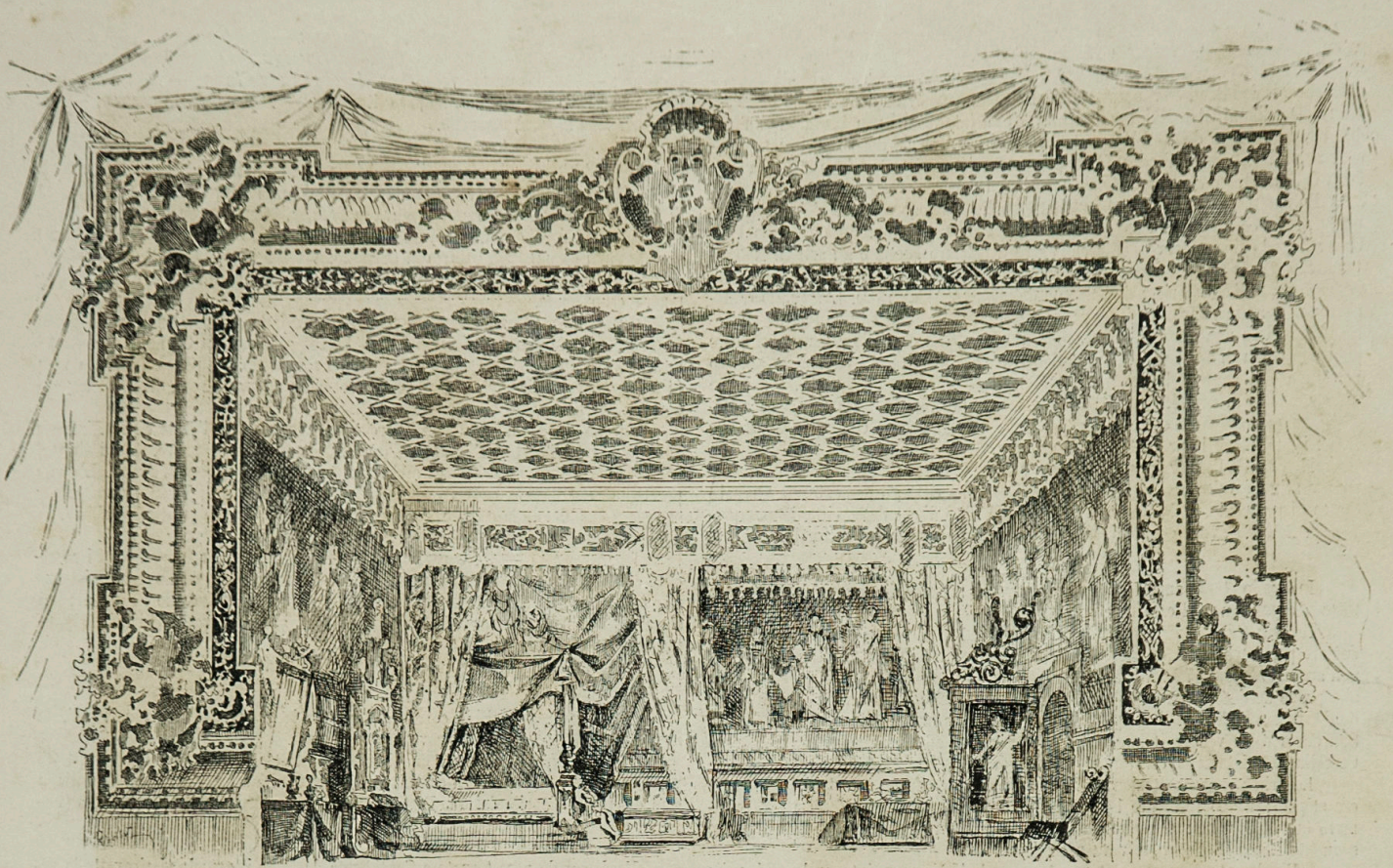
Il sindaco intanto aveva pregato il maestro di fare eseguire la sua messa per tre volte alla Scala perchè potessero udirla molti di quelli che, per la ristrettezza dello spazio, non si erano potuti invitare in chiesa. Il maestro rispose affermativamente e diresse egli stesso la prima esecuzione: poi volle che l'introito, dedotte le spese, fosse versato al Municipio per compensarlo delle spese per far cantare la messa in San Marco; relativamente esigue, avendo le quattro prime parti rifiutato qualunque compenso. Così il Municipio di Milano non ebbe a sborsare un soldo.

Otto giorni dopo gli stessi cantanti facevano gustare la messa di Verdi al pubblico parigino che ne rimase entusiasta.

Oggi, dopo molti anni di silenzio, la fantasia ancora giovanile di Giuseppe Verdi ci regala un nuovo capolavoro. L'Europa intiera l'attende riverente ed ansiosa, come il popolo d'Israele aspettava a' piedi del Sinai le tavole della legge.

Verdi sapendo che ogni composizione musicale è, come ogni altro prodotto dell'ingegno umano, il resultato complesso di una determinata individualità, di un'epoca e di una cultura; e che fra le grandi forme musicali l'opera è alla sua volta la più complessa, la più convenzionale, e quindi la più instabile, ha sempre aggiunto ad ogni lavoro nuovi e maggiori elementi di vitalità. In tutte le sue opere v'è quello che il Hanslick chiama « l'alito del presente, del nuovo » verso il quale pubblico ed artisti sono istintivamente trascinati.

Nessuna meraviglia per conseguenza se Verdi eserciterà il proprio fascino sull'uditorio con nuove forme estetiche, conservando l'originalità e l'indipendenza del proprio pensiero musicale.

Il dramma ch'egli ha musicato gli dà agio di abbracciare un insieme grandioso, d'ispirarsi all'orrore di passioni violente, e alla tenerezza di affettuosi e dolci sentimenti. Di questo dramma e delle sue origini ci proponiamo di parlare diffusamente nei seguenti capitoli.

SCENA DELL' ATTO IV, DAL BOZZETTO DI G. FERRARIO.

GIUSEPPE VERDI SI RECA ALLE PROVE DEL TEATRO ALLA SCALA (DISEGNO DI G. QUARANTA).

SCENA VENEZIANA DEL SECOLO XVI, QUADRO DI L. DELLEANI (fotografia Alinari).

LA LEGGENDA D'OTELLO.

G. B. GIRALDI CINTIO E LA SUA NOVELLA.

Da quasi tre secoli non s'era tanto parlato quanto se ne parla da un paio di mesi, di Giovanni Battista Giraldi Cintio, gentiluomo ferrarese, e del suo libro di cento novelle, grecamente intitolato *Ecatommiti*. Il Giraldi Cintio, vissuto a Ferrara nel periodo più splendido della corte Estense, durante il regno di Alfonso II, fratello dell'Eleonora amata dal Tasso, quando quella corte era maestra di artistiche e letterarie eleganze, pubblicò la prima edizione degli *Ecatommiti* nel 1565, quando Guglielmo Shakespeare aveva un anno.

Il libro fu allora ricercatissimo, sicchè se ne fecero in mezzo secolo sei ristampe, l'ultima delle quali fu quella comparsa in Venezia nel 1608.

È indiscutibile che lo Shakespeare abbia tolto l'argomento della sua celebre tragedia *Otello* dalla settima novella della terza decade del nuovo Decamerone del gentiluomo ferrarese; e non solo l'intreccio e il famoso episodio del letto, ma anche il nome dell'eroina e, in embrione, tutti i caratteri dei personaggi, mutando di pianta la sola catastrofe finale.

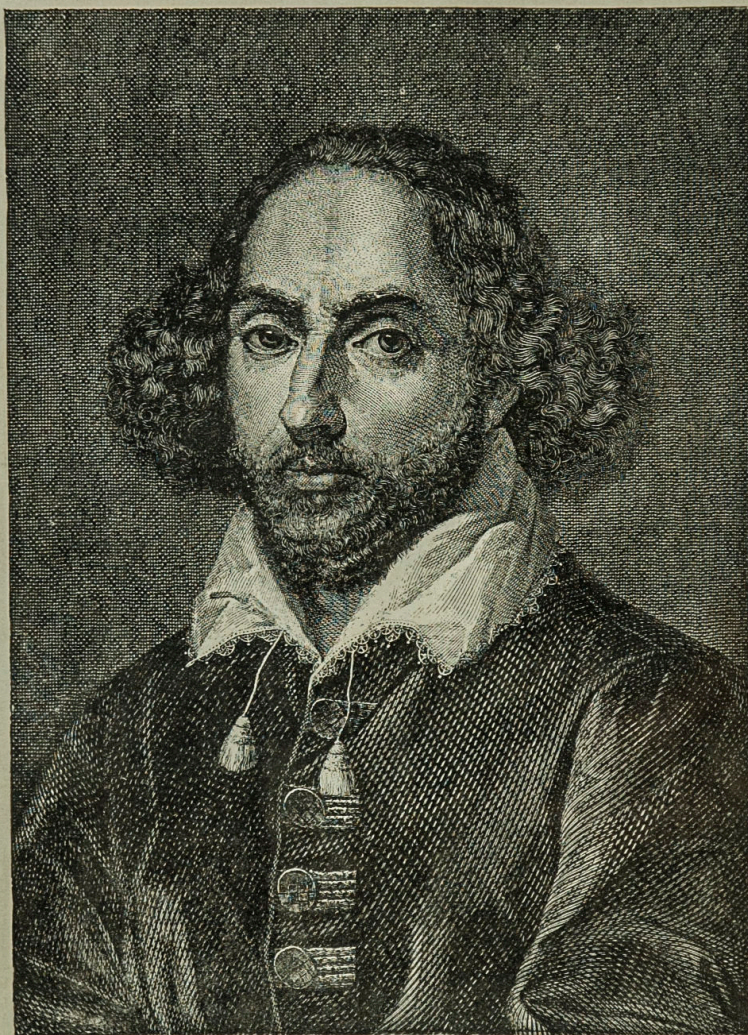
Non è punto strano che il libro del Giraldi, tanto diffuso in Italia, capitasse nelle mani dello Shakespeare che per molti indizii si suppone non ignaro della nostra lingua, ed in relazione continua con persone che potevano e sapevano mostrargli e spiegargli le opere della nostra letteratura. Gli studiosi del tragico inglese hanno trovato parecchi brani delle sue tragedie perfettamente corrispondenti a brani dell'Ariosto e del Berni: si sa che un'altra sua tragedia è tolta da una novella dello stesso Giraldi: la *Giulietta e Romeo* e la *Dodicesima notte* da quelle del Bandello; *La cattiva femmina soggiogata* dai *Suppositi* dell'Ariosto; *Le allegre comari di Windsor* e il *Mercante di Venezia* dal *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino; e il *Cimbellino* dalla 9ª novella della 2ª giornata del *Decamerone* del Boccaccio.

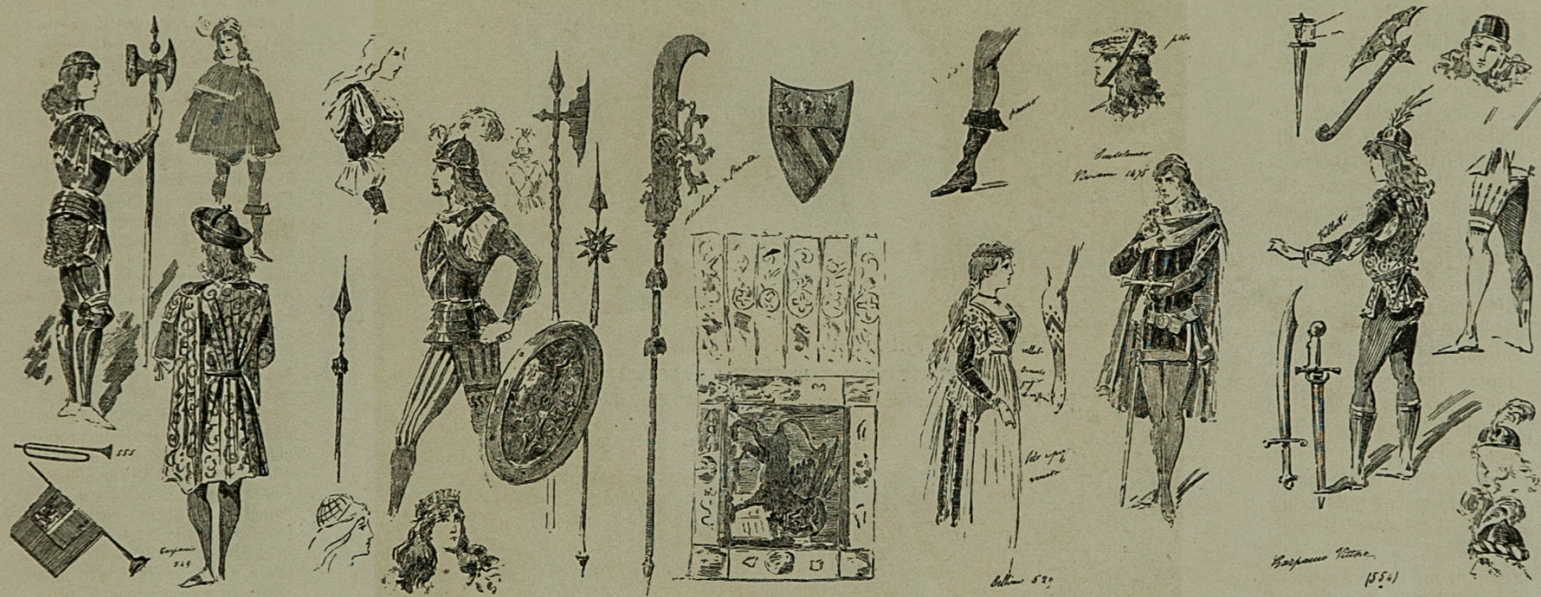
Del resto, considerando che molti parlano della novella di Giovanni Battista Giraldi, ma pochi ricordano d'averla letta, ci pare indispensabile di riportarne qui sotto la maggior parte.

GUGLIELMO SHAKESPEARE

DA UN' ANTICA INCISIONE IN RAME.

" Fu già in Venezia un Moro molto valoroso, il quale, per essere pro' della persona, e per aver dato segno, nelle cose della guerra, di gran prudenza e di vivace ingegno, era molto caro a que'signori, i quali, nel dar premio agli atti virtuosi, avanzano quante repubbliche fur mai. Avvenne che una virtuosa donna, di maravigliosa bellezza, Disdemona chiamata, tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro, s'innamorò di lui, ed egli, vinto dalla bellezza e dal nobile pensiero della donna, similmente di lei si accese, ed ebbero tanto favorevole Amore, che si congiunsero insieme per matrimonio, ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono, perchè ella altro marito si prendesse, che lui; e vissero insieme di sì concorde volere, ed in tanta tranquillità, mentre furono in Venezia, che mai tra loro non fu, non dirò cosa, ma parola men che amorevole. „

" Occorse che i signori Veneziani fecero mutazione delle genti d'arme, ch'essi sogliono tenere in Cipri, ed elessero per capitano dei soldati che là mandavano, il Moro, il quale, ancora che molto lieto fosse dell'onore che gli era offerto (però che tal grado di dignità non si suol dare, se non ad uomini e nobili, e forti, e fedeli, e che abbiano mostrato avere in sè molto valore), si scemava nondimeno la sua allegrezza, qualora egli si poneva innanzi la lunghezza e la malagevolezza del viaggio, pensandosi che Disdemona ne dovesse rimanere offesa. La donna, che altro bene non aveva al mondo che il Moro, ed era molto contenta del testimonio ch'aveva avuto il marito della sua virtù, da così possente e nobile repubblica, non vedea l'ora che il marito colle sue genti si mettesse in cammino, ed ella andasse seco in compagnia in così onorato luogo; ma le dava gran noia il vedere il Moro turbato. E non ne sapendo la cagione, un giorno, mangiando, gli disse: Che vuol egli dir, Moro, che poi che vi è stato dato dalla Signoria così onorato grado, ve ne state tanto maninconico? A Disdemona disse il Moro: Turba la contentezza del ricevuto onore, l'amore che io ti porto, perchè io veggo di necessità delle due cose doverne avvenir l'una, ovvero che io ti meni con esso meco a' pericoli del mare, ovvero che, per non ti dar questo disagio, ti lasci in Venezia. La prima non mi potrebbe essere se non grave, perchè ogni fatica che tu ne sostenessi, ed ogni pericolo che ci sopravvenisse, mi recherebbe estrema molestia: la seconda, dovendoti lasciare, mi farebbe odioso a me medesimo, perchè, partendomi da te, mi partirei dalla mia vita. Disdemona, ciò inteso: Deh, disse, marito mio, che pensieri son questi che vi vanno per l'animo? a che lasciate che cosa tal vi turbi? Voglio io venire con voi, ovunque anderete, sebbene così dovessi passare in camicia per lo fuoco, come son per venire per acqua con voi, in sicura e ben guarnita nave. E se pure vi saranno pericoli e fatiche, io con voi ne voglio essere a parte, e mi terrei d'esser poco amata da voi, quando, per non mi avere in compagnia nel mare, pensaste di lasciarmi a Venezia, o vi persuadeste che più tosto mi volessi star qui sicura, ch'esser con voi in uno istesso pericolo. Però voglio che vi apparecchiate al viaggio, con tutta quella allegrezza che merita la qualità del grado che tenete. Gittò allora le braccia al collo, tutto lieto, il Moro alla mogliera, e, con uno affettuoso bacio, le disse: Iddio ci conservi lungamente in questa amorevolezza, moglie mia cara. E indi a poco pigliati gli suoi arnesi, e messosi ad ordine per lo cammino, entrò colla sua donna e con tutta la compagnia, nella galea, e date le vele al vento, si mise in cammino, e con somma tranquillità del mare, se ne andò in Cipri. Aveva costui nella compagnia un alfiero di bellissima presenza, ma della più scellerata natura, che mai fosse uomo del mondo. Era questi molto caro al Moro, non avendo egli delle sue cattività notizia alcuna; perchè, quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva nondimeno coll'alte e superbe parole, e colla sua presenza di modo la viltà ch'egli chiudea nel cuore, che si scopriva nella sembianza un Ettore, od uno Achille. Aveva similmente menata questo malvagio la sua moglie in Cipri, la quale era bella ed onesta giovane, e per essere italiana, era molto amata dalla moglie del Moro, e si stava la maggior parte del giorno con lei. Nella medesima compagnia era anco un capo di squadra, carissimo al Moro. Andava spessissime volte questi a casa del Moro, e spesso mangiava con lui e con la moglie. Laonde la donna, che lo conosceva così grato al suo marito, gli dava segni di grandissima benevolenza; la qual cosa era molto cara al Moro. Lo scellerato alfiero, non curando punto la fede data alla sua moglie, nè amicizia, nè fede, nè obbligo ch'egli avesse al Moro, s'innamorò di Disdemona ardentissimamente, e voltò tutto il suo pensiero a vedere se gli poteva venir fatto di godersi di lei; ma non ardiva di dimostrarsi, temendo che se il Moro se ne avvedesse, non gli desse subito morte. Cercò egli con vari modi, quanto più occultamente poteva, di fare accorta la donna ch'egli l'amava; ma ella, ch'avea nel Moro ogni suo pensiero, non pensava punto nè allo alfiero, nè ad altri. E tutte le cose che egli faceva per accenderla di lui, non più operavano, che se fatte non le avesse. Onde s'imaginò costui che ciò avvenisse, perchè ella fosse accesa del capo di squadra, e pensò volerlosi levar dinanzi gli occhi. E non pure a ciò piegò la mente, ma mutò l'amore, ch'egli portava alla donna, in acerbissimo odio; e si diè con ogni studio a pensare, come gli potesse venir fatto che, ucciso il capo di squadra, se non potesse goder della donna, il Moro anco non ne godesse. E rivolgendosi per l'animo varie cose, tutte scellerate e malvagie, alla fine si deliberò di volerla accusare di adulterio al marito, e dargli ad intendere che l'adultero era il capo di squadra; ma sapendo costui l'amore singolare che portava il Moro a Disdemona, e la amicizia ch'egli avea col capo di squadra, conosceva apertamente che, se con astuta froda non faceva inganno al Moro, era impossibile dargli a vedere nè l'uno nè l'altro. Per la qual cosa si mise ad aspettare che il tempo ed il luogo gli aprisse la via da entrare a così scellerata impresa. E non passò molto, che il Moro, per aver messa mano alla spada il capo di squadra, nella guardia, contro un soldato, e dategli delle ferite, lo privò del grado; la qual cosa fu gravissima a Disdemona, e molte volte aveva tentato di rappacificare il marito con lui. Tra questo mezzo, disse il Moro allo scellerato alfiere, che la moglie gli dava tanta seccaggine per lo capo di squadra, che temea finalmente di non essere astretto a ripigliarlo. Prese da ciò il mal uomo argomento di por mano agli orditi inganni, e disse: Ha forse Disdemona cagione di vederlo volentieri. E perchè? disse il Moro. Io non voglio, rispose l'alfiere, por mano tra marito e moglie; ma se terrete aperti gli occhi, voi stesso lo vi vedrete. Nè per diligenza che facesse il Moro, volle lo alfiere più oltre passare; benchè lasciarono tali parole così pungente spina nell'animo del Moro, che si diede con sommo studio a pensare ciò che volessero dire tali parole, e se ne stava tutto maninconioso. Laonde, tentando un giorno la moglie di ammollire l'ira sua verso il capo di squadra, e pregandolo a non voler mettere in oblio la servitù e l'amicizia di tanti anni, per un picciolo

fallo, essendo massimamente nata pace fra il soldato ferito e il capo di squadra, venne il Moro in ira, e le disse: Gran cosa è questa, Disdemona, che tu tanta cura ti pigli di costui; non è però egli nè tuo fratello, nè tuo parente, che tanto ti debba essere a cuore. La donna, tutta cortese ed umile: Non vorrei, disse, che voi vi adiraste con meco; altro non mi muove che il dolermi di vedervi privato di così caro amico, qual so, per lo testimonio di voi medesimo, che vi è stato il capo di squadra. Non ha però egli commesso sì grave errore, che gli dobbiate portare tanto odio. Ma voi Mori siete di natura tanto caldi, che ogni poco di cosa vi move ad ira ed a vendetta. A queste parole più irato, rispose il Moro: Tale lo potrebbe provare, che non sel crede; vedrò tal vendetta delle ingiurie che mi son fatte, che ne resterò sazio. Rimase la donna tutta isbigottita a queste parole; e veduto, fuor del suo costume, il marito contra lei riscaldato, umilmente disse: Altro che buon fine a parlarvi di ciò mi ha indotta; ma perchè più non vi abbiate di adirar meco, non vi dirò più mai di ciò parola. Veduta il Moro la istanza che di nuovo gli aveva fatta la moglie in favore del capo di squadra, si imaginò che le parole che gli avea detto l'alfiere, gli avessero voluto significare, che Disdemona fosse innamorata di lui. e se n'andò a quel ribaldo tutto maninconioso, e cominciò a tentare che egli più apertamente gli parlasse. L'alfiere, intento al danno di questa misera donna, dopo l'avere finto di non voler dir cosa che fosse per dispiacergli, mostrandosi vinto dai prieghi del Moro, disse: io non posso negare, che non mi riesca incredibilmente fastidioso di avervi a dir cosa, che sia per esservi più di qualunque altra molesta; ma poi che pur volete ch' io la vi dica, e la cura che io debbo aver dell'onor vostro, come di mio signore, mi sprona anco a dirlovi, non voglio ora mancare nè alla vostra dimanda, nè al debito mio. Dovete adunque sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra in disgrazia vostra, che per lo piacere che ella si piglia con lui, qualora egli in casa vostra viene, come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza. Queste parole passarono il cuore al Moro insino alle radici; ma per saper più oltre (ancora ch'egli credesse vero quanto avea detto l'alfiere, per lo sospetto che già gli era nato nell'animo), disse, con fiero viso: Non so io a che mi tenga che non ti tagli questa lingua tanto audace, che ha avuto ardire di dar tale infamia alla donna mia. L'alfiere allora: Non mi aspettava, disse, capitano, di questo mio amorevole ufficio altra mercede, ma poi che tanto oltre mi ha portato il debito, e il desiderio dell'onor vostro, io vi replico, che così sta la cosa come intesa l' avete, e se la donna, col mostrar di amarvi, vi ha così appannati gli occhi, che non abbiate veduto quel che veder dovevate, non è mica per ciò che io non vi dica il vero. Perchè il medesimo capo di squadra l'ha detto a me, come quegli, cui non pareva la sua felicità compiuta, se non ne faceva alcuno altro consapevole. E gli soggiunse: E se io non avessi temuta l' ira vostra, gli avrei dato, quando ciò mi disse, quella mercede, coll'ucciderlo, della quale egli era degno. Ma poscia che il farvi sapere quello che più a voi che a qualunque altro appartiene, me ne fa avere così sconvenevole guiderdone, me ne vorrei essere stato cheto, che non sarei, tacendo, incorso nella disgrazia vostra. Il Moro allora tutto cruccioso: se non mi fai, disse, veder cogli occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro che ti farò conoscere, che meglio per te sarebbe che tu fossi nato mutolo. Agevol mi sarebbe stato questo, soggiunse il malvagio, quando egli in casa vostra veniva; ma ora che, non per quello che bisognava, ma per vie più lieve cagione, l'avete scacciato, non mi potrà essere se non malagevole; che ancora che io stimi, ch' egli Disdemona si goda, qualora voi gliene date l'agio, molto più cautamente lo dee fare ora, che si vede esservi venuto in odio, che non facea di prima. Ma anco non perdo la speranza di potervi far vedere quel che creder non mi volete. E con queste parole si dipartirono. Il misero Moro, come tocco da pungentissimo strale, se ne andò a casa, attendendo che venisse il giorno, che l'alfiere gli facesse veder quello che lo dovea far per sempre misero. Ma non minor noia dava al maledetto alfiere la castità, ch'egli sapeva che osservava la donna, per che gli parea non poter ritrovar modo a far credere al Moro quello che falsamente detto gli aveva; e voltato in varie parti il pensiero, pensò lo scellerato a nuova malizia. Andava sovente la moglie del Moro, come ho detto, a casa della moglie dell' alfiere, e se ne stava con lei buona parte del giorno, onde veggendo costui ch'ella talora portava seco un pannicello da naso, ch'egli sapeva che le avea donato il Moro, il qual pannicello era lavorato alla moresca sottilissimamente, ed era carissimo alla donna, e parimente al Moro, si pensò di toglierle secretamente, e quindi apparecchiarle l'ultimo danno. Ed avendo egli una fanciulla di tre anni, la quale era molto amata da Disdemona, un giorno, che la misera donna a casa di questo reo si era andata a stare, prese egli la fanciulla in braccio, ed alla donna la porse; la quale la prese e se la recò al petto. Questo ingannatore, che eccellentemente giocava di mano, le levò di cintola il pannicello così accortamente, che ella punto non se n'avvide, e da lei tutto allegro si dipartì. Disdemona, ciò non sappendo, se ne andò a casa, e occupata da altri pensieri, non si avvide del pannicello. Ma, indi ad alquanti giorni, cercandone, e nol ritrovando, stava tutta timida che il Moro non gliene chiedesse, come egli sovente facea. Lo scellerato alfiere, pigliatosi comodo tempo, se ne andò al capo di squadra, e con astuta malizia gli lasciò il pannicello a capo del letto, nè se ne avvide il capo di squadra se non la seguente mattina, che levandosi del letto, essendo il pannicello caduto in terra, vi pose il piede sopra, nè sapendosi imaginare come in casa l'avesse, conoscendolo cosa di Disdemona, deliberò di darglielo, e attendendo che il Moro fosse uscito di casa, se n'andò all'uscio di dietro, ed ivi picchiò. „

“ Volle la fortuna, che parea che coll'alfiere congiurata si fosse alla morte della meschina, che in quell'ora appunto il Moro si venne a casa, e udendo picchiare l' u-

Studi di A. Edel, da quadri antichi ed oggetti esistenti nel Museo Correr.

scio, si fece alla finestra, e tutto cruccioso disse: Chi picchia là? Il capo di squadra, udita la voce del Moro, temendo ch'egli non scendesse a danno suo, senza risponder parola si diede a fuggire. Il Moro, scese le scale, aperto l'uscio, uscì nella strada, e cercando di lui nol ritrovò onde entrato in casa, pieno di mal talento, dimandò alla moglie chi fosse colui che laggiù picchiava. La donna rispose quel che vero era, che nol sapeva; ma il Moro disse: Mi ha egli paruto il capo squadra. Non so io, disse ella, se sia stato nè egli, nè altri. Rattenne il Moro il furore, quantunque d' ira ardesse, nè prima volle far cosa alcuna, che parlasse coll' alfiere, al quale subitamente se n'andò, e gli disse quanto era occorso, e lo prego ad intendere dal capo di squadra tutto quello ch' egli poteva intorno a ciò. Egli, lieto di così fatto avvenimento, gli promise di farlo. Ed al capo di squadra parlò un giorno costui, che il Moro era in luogo, onde gli poteva vedere insieme ragionare; e parlandogli di ogni altra cosa che della donna, facea le maggiori risa del mondo, e mostrando di maravigliarsi, facea di molti atti, col capo e colle mani, come che udisse cose maravigliose. Il Moro, tosto che gli vide partiti, andò verso l'alfiere, per sapere ciò che colui detto gli avesse. Questi, dopo aversi fatto lungamente pregare, alfin gli disse: Non mi ha egli celata cosa alcuna, e mi ha detto che si ha goduto della moglie vostra, ogni volta che voi, coll' esser fuori, gli ne avete dato tempo, e che l'ultima fiata ch'egli è stato con lei, gli ha ella donato quel pannicello da naso, che voi quando la sposaste le deste in dono. Il Moro ringraziò l'alfiere, e gli parve che se ritrovava che la donna non avesse il pannicello, potesse essere chiaro che così fosse, come gli aveva detto l'alfiere. Per la qual cosa, un giorno dopo desinare, entrato in varii ragionamenti colla donna, le chiese il pannicello. La infelice, che di questo avea molto temuto, a tal dimanda divenne nel viso tutta fuoco; e per celare il rossore, il quale molto bene notò il Moro, corse alla cassa, e finse di cercarlo; e dopo averlo molto cercato: Non so, disse, com' ora non lo ritrovi; l'avreste voi forse avuto? S'avuto lo avessi, disse egli, perchè te lo chiederei io? ma ne cercherai più agiatamente un'altra volta. E partitosi cominciò a pensare come dovesse far morire la donna, e insieme il capo squadra, sì che a lui non fosse data la colpa della sua morte. E pensando giorno e notte sopra ciò, non poteva fare che la donna non si avvedesse ch'egli non era quegli, che verso lei per addietro essere soleva. E gli disse più volte: Che cosa avete voi, che così vi turbi? che ove solevate essere il più festoso uomo del mondo, siate ora il più maninconico che viva? Trovava il Moro varie cagioni di rispondere alla donna, ma non ne rimaneva ella punto contenta. E posto ch'ella sapesse che per niuno suo misfatto non dovesse essere così turbato il Moro, dubitava nondimeno che per la troppa copia ch'egli aveva di lei, non gli fosse venuta a noia. E talora diceva colla moglie dell'alfiere: Io non so che mi dica io del Moro; egli soleva essere verso me tutto amore, ora, da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro. E temo molto di non essere io quella che dia esempio alle giovani, di non maritarsi contro i voleri de' suoi; e che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, cui la natura, e il Cielo e il modo della vita disgiunge da noi. Ma perchè io so che egli è molto amico del vostro marito, e comunica con lui le cose sue, vi prego che se avete intesa cosa alcuna da lui, della quale mi possiate avvisare, che non mi manchiate di aiuto; e tutto ciò le diceva dirottamente piangendo. La moglie dell'alfiere, che il tutto sapeva (come colei, cui il marito aveva voluta usare per mezzana alla morte della donna, ma non l'aveva ella mai voluto acconsentire, e temendo del marito, non ardiva dirle cosa alcuna), solo le disse: Abbiate cura di non dare di voi sospetto al marito, e cercate con ogni studio ch'egli in voi conosca amore e fede. Ciò faccio io, disse ella, ma nulla mi giova. Il Moro, in questo mezzo tempo, cercava tuttavia di più certificarsi di quello che non avrebbe voluto ritrovare, e pregò l'alfiere che operasse di modo che potesse vedere il pannicello in podestà del capo di squadra; e benchè ciò fosse grave al malvagio, gli promise nondimeno di usare ogni diligenza, perchè egli di ciò si certificasse. Aveva il capo di squadra una donna in casa, che maravigliosi trapunti faceva sulla tela di rensa; la quale veggendo quel pannicello, e intendendo ch'era della donna del Moro, e ch' era per esserle reso prima ch' ella l' avesse, si mise a farne un simile; e mentre ella ciò faceva, s' avvide l'alfiere che ella appresso una finestra si stava, e da chi passava per la strada poteva essere veduta; onde fece egli ciò vedere al Moro. Il quale tenne certissimo che l'onestissima donna fosse in fatto adultera, e conchiuse coll'alfiere di uccidere lei ed il capo di squadra. Trattando ambidue tra loro come ciò si dovesse fare, lo pregò il Moro ch' egli volesse essere quegli che il capo di squadra uccidesse, promettendo di restargliene obbligato eternamente. E ricusando egli di volere far cosa tale, come malagevolissima e di molto pericolo, per essere il capo di squadra non meno accorto che valoroso, dopo molto averlo pregato, datagli buona quantità di danari, lo indusse a dire che proverebbe di tentar la fortuna. Fatta questa risoluzione, uscendo una sera il capo di squadra di casa di una meretrice, colla quale egli si sollazzava, essendo la notte buia, gli si accostò l' alfiere con la spada in mano, e gli dirizzò un colpo alle gambe, per farlo cadere, ed avvenne ch' egli gli tagliò la destra coscia a traverso, onde il misero cadde. Gli fu addosso l'alfiere, per finire di ucciderlo; ma avendo il capo di squadra, che coraggioso era ed avvezzo nel sangue e nelle morti, tratta la spada, e, così ferito come egli era, dirizzatosi alla difesa, gridò ad alta voce: Io sono assassinato. Per la qual cosa, sentendo l'alfiere correr gente, e alquanti de' soldati ch'ivi attorno erano alloggiati, si mise a fuggire, per non vi essere colto; e data una volta, fe' vista anch'egli di essere corso a romore. E ponendosi tra gli altri, vedutagli mozza la gamba, giudicò che se bene non era morto morirebbe ad ogni modo di quel colpo; e quantunque fosse di ciò lietissimo, si dolse nondimeno col capo di squadra, come s' egli suo fratello fosse stato. La mattina la cosa si sparse per

FRANCO FACCIO

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA.

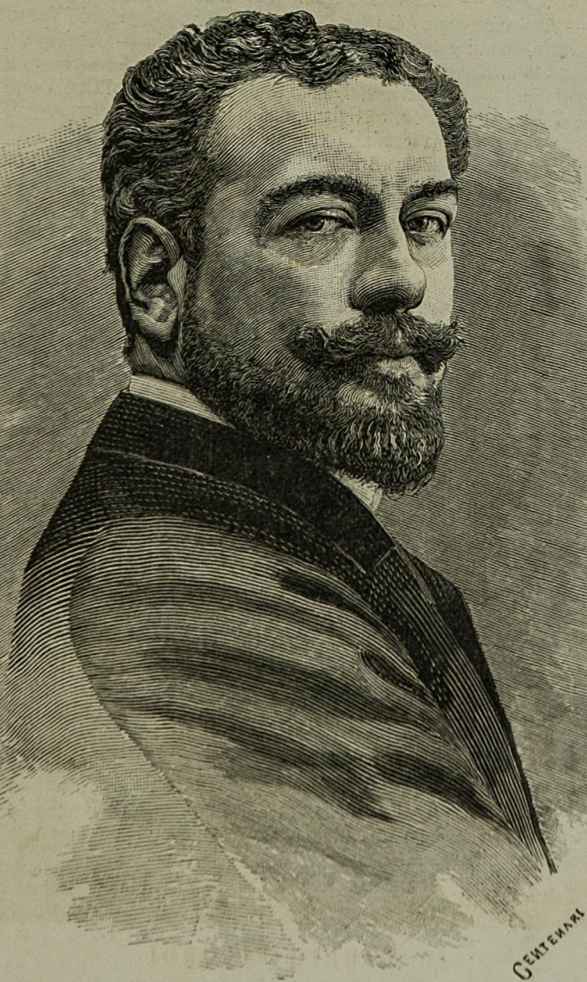
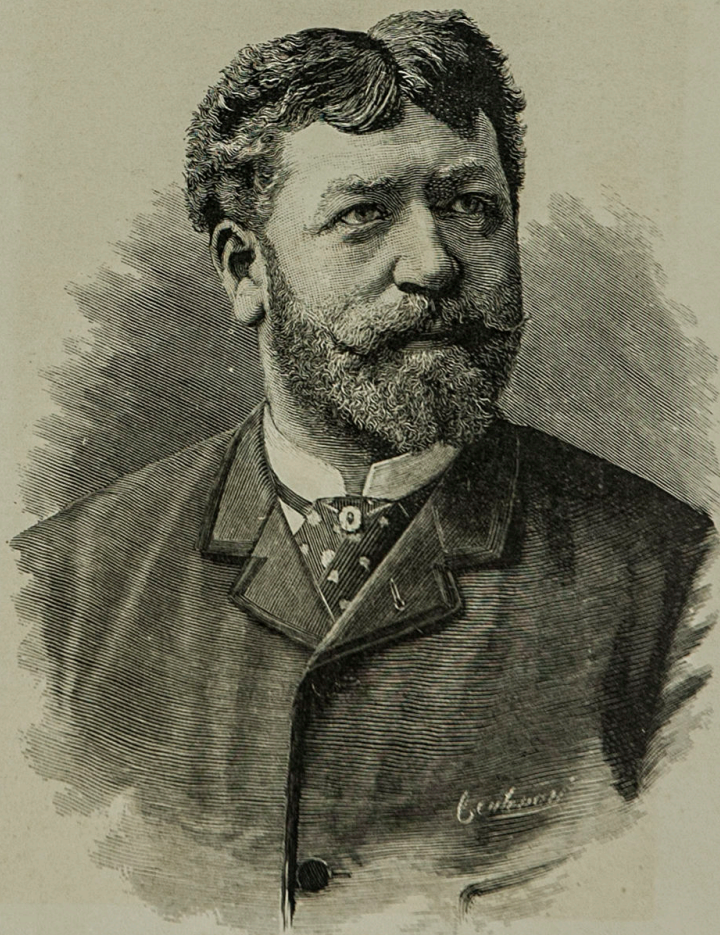
(Incisione di A. Centenari, da una fotografia dei Fratelli Vianelli).

TITO RICORDI

GIULIO RICORDI

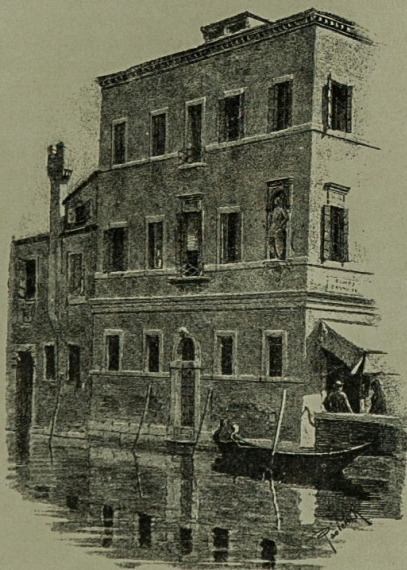
EDITORI DELLE OPERE DI GIUSEPPE VERDI.

(Incisioni di E. Mancastroppa, da fotografie dello stabilimento Pagliano e Ricordi).

ROMILDA PANTALEONI (DESDEMONA).
(Incisione di F. Cantagalli, da una fotografia di Ganzini e Gabriel).

VITTORIO MAUREL (JAGO).
(Incisione di A. Centenari, da una fotografia di F. Debat di Madrid).

FRANCESCO TAMAGNO (OTELLO).
(Incisione di A. Centenari, da una fotografia di A. Manfredi di Torino).

tutta la città, e andò anco alle orecchie di Disdemona; onde ella, ch'amorevole era, e non pensava ch'indi le dovesse avvenir male, mostrò di avere grandissimo dolore di così fatto caso. Di ciò fece il Moro pessimo concetto, e andò a ritrovare l'alfiere, e gli disse: Tu sai bene che l'asina di mia moglie è in tanto affanno per lo caso del capo di squadra, ch'ella è per impazzare. E come potevate, disse egli, pensare altrimenti, essendo colui l'anima sua? Anima sua, eh? replicò il Moro; io le trarrò ben io l'anima del corpo, che mi terrei non essere uomo, se non togliessi dal mondo questa malvagia. E discorrendo l'uno con l'altro, se di veleno o di coltello si dovea far morire la donna, nè accettandosi questo nè quello da loro, disse l'alfiere: Un modo mi è egli venuto nella mente, che vi sodisfarete, e non se ne avrà sospetto alcuno; ed egli è tale: La casa ove voi state è vecchissima, e il palco della camera vostra ha di molte fessure; voglio che con una calza piena di rena percotiamo Disdemona, tanto ch'ella ne muoia, perchè non appaia in lei segno alcuno di battitura: morta che ella sarà, faremo cadere parte del palco, e romperemo il capo alla donna, fingendo che una trave nel cadere rotta gliele abbia ed uccisa, e a questo modo non sarà persona che di voi pigli sospetto alcuno, stimando ognuno la sua morte essere venuta a caso. Piacque al Moro il crudel consiglio; ed aspettato il tempo che convenevole gli parve, essendo egli una notte con lei nel letto, ed avendo già nascosto l'alfiere in un camerino, che nella camera entrava, l'alfiere, secondo l'ordine tra lor dato, fe' non so che strepito nel camerino, e sentitolo, subitamente disse il Moro alla moglie: Hai tu sentito quello strepito? Hollo sentito, disse ella. Levati, soggiunse il Moro e vedi che cosa è. Levossi l'infelice Disdemona, e tosto ch'ella fu appresso il camerino, n'uscì l'alfiere, il quale essendo forte e di bon nerbo, colla calza, che in punto aveva, le diede una crudel percossa, nel mezzo della schiena, onde la donna subito cadde, senza poter trarne appena fuori il fiato. Ma con quella poca voce che potè avere chiamò il Moro, che l'aiutasse. Egli, uscito del letto, le disse: Sceleratissima donna, la mercede hai della tua disonestà; così si trattano quelle che, fingendo di amare i loro mariti, pongono loro le corna in capo. La misera donna, ciò udendo, e sentendosi giunta al fine (però che l'alfiere un altro colpo dato le avea), disse, che in testimonio della sua fede, ella chiamava la giustizia divina, poichè quella del mondo veniva meno; e chiamando ella Iddio che l'aiutasse, sopraggiungendo la terza percossa, rimase uccisa dall'empio alfiere. Poscia messala nel letto, e spezzatale la testa, fecero egli ed il Moro cadere, come aveano ordinato fra loro, il palco della camera, e cominciò il Moro a chiamare soccorso, che la casa cadeva; alla voce del quale corsero i vicini, e scoperto il tetto, trovarono la donna sotto le travi morta. La qual cosa, per la buona vita della donna, increbbe ad ognuno. Il giorno seguente fu Disdemona seppellita, con universal dolore di quel popolo Ma non volle Iddio, giusto riguardatore degli animi altrui, che così gran sceleraggine se ne rimanesse senza la dicevole pena. Imperocchè il Moro, che la donna aveva amata più che gli occhi suoi, veggendosene privo, cominciò ad avere tanto desiderio di lei, che l'andava, come fuori di sè, cercando per tutti i luoghi della casa: e considerando tra sè che l'alfiere era stato cagione che egli avesse perduto colla sua donna tutto il dolce della vita, e anco sè medesimo, gli venne lo scellerato in tanto odio, che non aveva occhio col quale vederlo potesse; e se non avesse avuto timore della inviolabile giustizia dei signori veneziani, l'avrebbe palesemente ucciso. Ma non potendo far questo, con sua salvezza, gli levò la insegna, e più non lo volle nella compagnia; onde nacque tanto aspra nimicizia tra l'uno e l'altro, che non si potrebbe immaginare la maggiore nè la più grave.......

Se la sola lettura della novella basta a provare l'origine dell'*Otello* di Shakespeare, rimane a sapersi da quale fonte attinse quel suo racconto il Giraldi. Le ricerche fatte da critici non hanno dilucidato punto l'importante argomento. Parve al Rawdon Brown di trovare la spiegazione del mistero nei *Diari* di Marin Sanudo, che parla di un Cristofal o Cristoforo Moro mandato dalla Serenissima a Cipro a difendere l'isola contro il Turco: ed argomentò che da quel nome della famiglia Moro, dalla quale ebbe la repubblica di San Marco più d'un valoroso soldato, fosse derivato il colorito d'Otello; non altrimenti spiegabile, giacchè da nessun diario nè documento risulta che la Serenissima abbia mai avuto ai suoi ordini, in gradi elevati dell'esercito o dell'armata, un uomo di colore: sia che si voglia intendere per moro un etiope dalla pelle color dell'ebano, oppure semplicemente un arabo di colorito bronzino; sulla quale differenza è stato pur questionato e non poco.

Il Brown ha voluto anche spiegare il silenzio del Marin Sanudo sulla tragedia che sarebbe avvenuta per mano di Cristofal Moro, dicendo che la moglie uccisa per

Casa del Moro a Venezia.

geloso furore da quel capitano della Serenissima sarebbe stata precisamente una lontana parente del diarista. Ma, in nessun modo, l'ipotesi pare accettabile: è molto probabile, fra le altre cose, che il Cristofal Moro di cui parla il Sanudo non abbia mai avuto moglie.

È invece più spiegabile come lo Shakespeare abbia cambiato la catastrofe alla novella di G. B. Giraldi. Molto probabilmente la morte fatta fare dal Giraldi alla sua eroina non garbava punto a Guglielmo Shakespeare per la teatralità della sua tragedia: per ciò doveva essere in lui vivo il desiderio di cogliere dal vero una catastrofe più adatta e di ricercarla possibilmente nell'ambiente stesso nel quale si svolgeva l'azione drammatica da lui tratteggiata.

La novella del Giraldi fu scritta od almeno stampata nel 1565: l'*Otello* di Shakespeare fu rappresentato per la prima volta il 1° di novembre del 1602.

Pochi mesi prima — nel giugno — era accaduto in Venezia un fatto che lo Stefani e il Molmenti suppongono possa avere suggerito al tragico inglese il cambiamento della catastrofe. Di questo fatto serba memoria sincrona una lettera del teologo Bollani a Vincenzo Dandolo con le seguenti parole:

« Un Sanudo che sta in Rio della Croce alla Giudecca fece l'altro hieri con-
« fessare sua moglie ch'era Cappello, et la notte seguente li diede di uno stiletto
« nella gola et la ammazzò: dicesi perchè non gli era fedele, ma la contrada la
« predica per una santa. »

Tra la fine della Sanudo — che potrebbe essere Lucrezia di Pietro Cappello, sposata nel 1583 ad Alvise Sanudo — e quella di Desdemona nella tragedia inglese è grandissima l'analogia: nè si può escludere la possibilità che lo Shakespeare abbia inteso parlare dell'uxoricidio ne' crocchi degli ambasciatori della Serenissima a Londra, ne' quali egli qualche volta bazzicava, vivendo alla corte e nell'alta società inglese prima di ritirarsi a Stratford a passarvi gli ultimi anni della sua vita.

I *ciceroni* veneziani che assaltano il forestiere ai piedi del campanile di San Marco o alla porta del palazzo ducale, sogliono mostrargli una casa al ponte dei Carmini, sull'angolo fra il campo e il canale, dicendo essere quella la casa d'Otello. Nella facciata di quella casa verso il rio si vede scolpito un guerriero in piedi, che tiene uno scudo gentilizio: si suppone opera di Antonio Rizzo, degli ultimi anni del XV secolo. Quell'uomo armato, secondo la tradizione, dovrebbe essere l'uccisore di Desdemona.

Tutto questo è un volgare errore basato sopra lontana consonanza di nomi. La casa fu nel secolo XVI dei Guoro che l'ebbero dai Civran, de' quali è lo stemma scolpito nello scudo del guerriero. La casa e il ponte si chiamarono de'Guoro e poi forse per corruzione del Moro. E da qui ebbe origine la leggenda.

Poco distante dal fondaco de'Turchi, a sinistra del Canal grande, si vede una casa di bell'apparenza, nello svelto ed elegante stile archiacuto del XIV secolo. Il popolo la chiama casa di Desdemona, ma nessuna congettura storica autorizza nè spiega una simile denominazione.

Bisogna rassegnarsi a credere che la leggenda d'Otello non abbia un vero fondamento storico o che pure avendolo la critica storica moderna non sia stata datanto da ritrovarne la traccia.

LA TRAGEDIA DI SHAKESPEARE.

Sebbene alcuni biografi di Guglielmo Shakespeare considerino *Otello* come la penultima delle sue opere drammatiche e la dicano del 1612, è ormai fuori di dubbio ch'egli la scrisse nel 1602 — l'anno stesso nel quale scrisse *Enrico VIII* e *Timone d'Atene* — e la fece rappresentare il 1° novembre.

È ovvio il dire che il tragico inglese togliendo l'argomento e il nome di Desdemona dalla novella del Giraldi non imitò servilmente il gentiluomo ferrarese. Il nome d'Otello si trova per la prima volta nella tragedia inglese i personaggi della quale sono i seguenti:

Doge di Venezia — *Brabanzio* nobile veneziano — *Graziano* fratello di Brabanzio — *Ludovico* cugino di Otello — *Otello*, moro, generale de'Veneziani a Cipro — *Cassio*, suo luogotenente — *Jago*, alfiere d'Otello — *Rodrigo*, gentiluomo scapestrato innamorato di Desdemona — *Montano*, predecessore di Otello nel governo di Cipro — *Desdemona*, figlia di Brabanzio e moglie d'Otello — *Emilia*, moglie d'Jago — *Bianca*, cortigiana, amante di Cassio.

L'azione shakesperiana comincia con un' infamia di Jago. Egli e Rodrigo chiamano alla finestra il senatore Brabanzio padre di Desdemona, e gli denunziano la tresca amorosa fra la di lui figlia ed il moro. Jago detesta Otello perchè suppone che abbia fatto le di lui veci con Emilia; lo detesta perchè lo ha posposto a Michele Cassio "un uomo da tavolino che non condusse mai una squadra in campo; che se n' intende di comandare soldati come io di cucire."

Invece Otello vuol bene al suo camerata Jago; gli vuol tanto bene da confessargli ch' è innamorato morto e che la sua innamorata gli ha fatto dimenticare perfino la guerra e la gloria.

Brabanzio ha accusato Otello di magìa. Il moro comparisce davanti al Senato e racconta, per giustificarsi, la maniera semplice e naturale con la quale ha saputo conquistare il cuore della giovine patrizia. Non ha fatto altro che raccontarle la storia della propria vita piena di strani avvenimenti e di grandi pericoli.

— Non vorrei che mia figlia avesse ascoltato i racconti d'Otello! — esclama un senatore.

Desdemona, fatta chiamare dal padre, comparisce essa pure innanzi al Senato e si getta nelle braccia d'Otello, di cui Venezia reclama l'opera ed il valore.

— Moro, ricordati ch' essa ha tradito suo padre: potrà un giorno o l'altro ingannare anche suo marito! — grida irritato il vecchio Brabanzio.

— *My life upon her faith*, — risponde Otello. — La mia vita per la sua fede!

Nessuno crede ch'essa tradirà il marito: neppure Jago che odia Otello: neppure Rodrigo che ama Desdemona. E l'ama tanto che vorrebbe uccidersi! ma Jago lo sconsiglia dicendogli che verrà il suo giorno e che quanto pare oggi dolce come miele d'Ibla a colei, le parrà presto amaro come la coloquintide.... La figura di Jago giganteggia in tutta la sua nequizia: egli vuol cavar denari di sotto a Rodrigo e perdere Otello.

Al secondo atto siamo a Cipro. Desdemona è arrivata prima per fortuna di venti, e teme per il suo Otello. Jago è pure giunto e maligna contro le donne, provocando il risentimento di Desdemona. Finalmente anche Otello tocca la riva; si ritira con Desdemona dopo le oneste e riservate accoglienze fattegli in pubblico dalla sposa. Rimangono soli in scena Rodrigo e Jago il quale nota, con maligna intenzione, che il luogotenente Cassio ha baciate più volte le bianche mani della

moglie del moro. E continua ad aizzare Rodrigo facendogli supporre che fra Desdemona e Cassio le faccende, e non da quel giorno, siano bene avviate. Ubriacati Rodrigo, Montano e Cassio, ecco Jago mettere a rumore la città aizzandoli fra loro. Accorre Otello allo strepito delle armi e rimprovera acerbamente Cassio; questi accoglie il malvagio consiglio d'Jago che lo persuade a intromettere Desdemona per riaver la grazia d'Otello. Jago in questo modo getta il primo germe del dubbio, con una mezza parola nell'animo del moro. Desdemona viene appunto a pregare il marito per Cassio con affettuosa insistenza e lo consiglia a riprenderselo per luogotenente. Essa crede ingenuamente di fare un' opera buona e giusta e nello stesso tempo di giovare al marito. Otello le promette di contentarla, ma intanto la prega d'andarsene; poi la richiama. Il furore geloso comincia ad agitarlo. Siamo alla famosa scena terza dell'atto terzo nella quale Jago, interrogando invece di interrogare, inacerba la ferita che ha già toccato il cuore di Otello. Questi lo incalza a parlare; quegli insiste nelle reticenze più malignamente eloquenti di qualunque parola, e finisce per consigliare benevolmente Otello a non essere geloso ma neppure sicuro e a guardarsi particolarmente da Cassio.

Intanto Jago ha potuto avere da sua moglie Emilia il fazzoletto donato da Otello a Desdemona. Otello è già disperato: egli esclama che la sua vita è finita: non aspira più nemmeno alla gloria delle battaglie che « mutano l'ambizione in virtù ». Jago viene a spargere altro veleno sulla piaga: narra di parole tronche ma espressive, di invocazioni amorose alla « dolce Desdemona » sfuggite a Cassio nel sonno. Il furore di Otello sta per scoppiare quando Desdemona capita in mal punto a perorare nuovamente in favore di Cassio. Otello le domanda cinque o sei volte del fazzoletto che Jago gli ha detto trovarsi nelle mani di Cassio. Desdemona innocente e non sospettosa della gelosia del marito gli ripete che Cassio è il migliore dei luogotenenti possibili.

Nel IV atto Jago non si contenta più delle suggestioni, delle parole insidiose: beffeggia addirittura Otello che si crede tradito, e gli dice brutalmente essere la di lui sorte comune a quella di tutti i mariti i quali « non baciano che bocche baciate. » E per dare l'ultima mano alla sua bell'opera apposta Otello ad ascoltare Cassio che narra d'una notte passata nell'orgia con una cortigiana.

Nell'animo del moro la gelosia e l'amore per Desdemona combattono una grande battaglia. Jago ne profitta per suggerire un eccesso. Il loro colloquio è interrotto dall'arrivo di Ludovico, ambasciatore di Venezia: egli porta l'ordine ad Otello di andare a presentarsi al Senato lasciando a Cassio il comando. Desdemona se ne mostra lieta e rinnuova le suppliche per il suo protetto.

— Fulmini e tuoni! — esclama Otello, — avete voi il vostro senno? — e la percuote e la offende.

Desdemona ripete che « in verità essa è contenta » della ventura toccata a Cassio, ed Otello s'infuria. Quando la moglie piangente si è ritirata con l'ambasciatore, ch'è suo cugino, Otello interroga Emilia sulle relazioni fra Desdemona e Cassio. Le dichiarazioni affettuose e sincere d'Emilia non lo commuovono.

— Potessi io credere a quello che essa dice! — egli esclama. — Ma quale è la mezzana che non parlerebbe precisamente così?

Fattasi condurre Desdemona manda via l'Emilia e marito e moglie rimangono soli. Otello le dice che tornerà subito: le impone di andare a letto e di accomiatare la confidente ed amica. Desdemona, presaga di qualche sventura, cerca un conforto nel cantare una canzone udita da fanciulla da una vecchia fantesca di casa.

L'ultimo atto incomincia coll'aggressione di Cassio e l'uccisione di Rodrigo.

Poi siamo nell'alcova d'Otello. Desdemona lo ha obbedito: s'è coricata e dorme aspettandolo. Egli la sveglia e le domanda se abbia pregato. Vuole ucciderla in grazia di Dio ed alle di lei nuove preghiere aggiunge un « E così sia! » con tutta la selvaggia e schietta forza dell'anima sua. Desdemona si proclama innocente; Otello le rinfaccia il fazzoletto donato a Cassio: ella invoca la presenza di lui per sapere se oserà dirle in faccia di aver ricevuto quel dono. Otello le risponde che Cassio è morto. La notizia di quella morte perturba l'anima già angosciata di quella meschina e da quel turbamento il furore geloso del marito acquista nuovo ardimento.... Il misfatto è compiuto: Desdemona è soffocata con i guanciali.

La fine di Desdemona strappa le lagrime, ma non ispira sdegno contro l'omicida. Lo spettatore ha intuito fino dal primo atto che l'amore di Otello per Desdemona è di quelli che possono uccidere ma non sopravvivere alla propria vittima.

Il discorso finale d'Otello nella tragedia di Shakespeare incomincia in forma patetica ed apologetica per terminare con un ricordo soldatesco.... « Dite al vostro Senato che un giorno vidi in Aleppo un maledetto turco battere un veneziano ed insultare lo Stato. Allora presi alla gola quel cane di circonciso e lo scannai... così!! »

Il genere umano avrà forse torto, ma da duecento ottantaquattro anni, cioè da quando Shakespeare ha fatto rappresentare per la prima volta l'Otello, la tragica fine della innocente Desdemona è dimenticata alla vista del sangue di chi l'ha pochi momenti prima immolata. Nell'arte, se non nella morale, la gelosia diventa non soltanto scusabile ma commovente, quando deriva da un amore che può elevarsi a qualunque grado di energia compreso il suicidio, senza alcun miscuglio di vanità o di altra più bassa passione.

*

Non si vuol qui fare l'esame critico della tragedia di Shakespeare. Illustratori, commentatori, critici del gran poeta inglese hanno messo insieme fra tutti una biblioteca, alla quale sarebbe ormai difficile aggiungere qualche cosa di nuovo. Nè c'è bisogno neppure di fare mostra di facile erudizione spigolando in un campo tanto ricco, e citando qualche sentenza presa qua e là nei libri dello Schlegel, del Johnson, dello Stevens, del Malone, del Drake, del Chalmers, del Coleridge, del Lamb, di Sir Frederic Madden, del Forbes, del Rymer, del Villemain, del Theobald, del Dryden.

Tutte le illustrazioni, i commenti, le critiche, non tolgono e non aggiungono nulla al merito di un'opera d'arte quale è l'*Otello* del poeta inglese. Non soltanto egli ha animato, ha infuso la vita nelle figure indecise e a colori incerti della novella di Giovanni Battista Giraldi Cintio, ma ha personificato in Otello il furore della passione gelosa spinto al delitto; in Desdemona la bellezza e l'innocenza sagrificate alla gelosia: in Jago la tristizia e l'invidia. La forza dei caratteri che offrono dei tipi generali, senza essere per ciò meno individuali, fa dell'Otello, — con tutti i suoi grandi difetti, — uno dei capolavori dell'arte drammatica di tutti i tempi e di tutti i popoli. Jago n'è il perno principale: non si potrebbe immaginare nulla di più perverso, di più scellerato di quel cupo Jago, che pare il genio del male delle mitologie trasformato in un veneziano maligno. Egli odia tutti e vuole il male di tutti. E sa trovare sempre a proposito una frase quasi insignificante che maschera la più infernale impostura. Quando Cassio è sospeso dall'ufficio di luogotenente di Otello e Desdemona prega ingenuamente suo marito a reintegrarvelo, Jago dice soltanto *I like not that!* — Ciò non mi piace! — e da quella frase deriva la serie di reticenze, di mezze rivelazioni, di crudeli punture che termina col doppio eccidio.

Dopo quell'*I like not that*, detto in apparenza quasi bonariamente, per modo di dire, Otello non è più padrone di sè stesso, il veleno gli corre già nelle vene. Egli appartiene già tutto al cattivo genio che ha saputo ispirargli il dubbio nell'anima. E tutto ciò spiega perchè all'eletto ingegno di Arrigo Boito fosse venuto in mente, da prima d'intitolare col nome di Jago il dramma destinato alle note musicali di Giuseppe Verdi.

Ma se Jago è la bugia e la perfidia, se è l'impostura e lo spergiuro, l'ipocrisia e l'inganno, l'Otello è — come lo chiama Vittor Hugo — « l'immensa figura fatale. »

« Egli è grande, augusto, maestoso, si eleva al disopra di tutte le teste, ha per corteo il valore, la battaglia, la fanfara, la fama, la gloria, lo splendore di venti vittorie . . . . »

OTELLO NEL TEATRO DRAMMATICO E LIRICO.

La leggenda del moro geloso incarnata nel capolavoro shakespeariano rimase quasi dimenticata, anche in Inghilterra, fin quando nel teatro e nelle arti prevalsero il barocco e le sdilinquate imitazioni del classicismo.

In Italia nessuno ha mai preteso, neppure in tempi di decadenza letteraria, di migliorare la *Divina Commedia* o l'*Orlando*. In Inghilterra invece sono stati molti i correttori delle opere drammatiche di Guglielmo Shakespeare, parecchie delle quali furono ridotte al *gusto* letterario del XVII e XVIII secolo. *Otello* è una delle poche sfuggite a tale profanazione, cui prestarono mano anche attori celebrati. In quel paese che, stando ad una curiosa sentenza delle Sthendal, non la cede ad alcun altro nell'arte di recitare nè in quella di piantare e conservare giardini, nacquero e vissero i migliori Otelli che siano mai comparsi sulla scena drammatica. Basterà citarne fra tanti due celeberrimi. Giovanni Filippo Kemble, rappresentò la parte di Otello sul teatro Drury Lane di Londra dal 1783 al 1817, mantenendoglisi sempre immutato il favore del pubblico: la rappresentò con l'intelligenza che può dimostrare un uomo capace di commentare acutamente l'autore da lui interpetrato, come egli fece nei lodatissimi saggi su *Macbeth* e *Riccardo III*.

L'Otello per eccellenza delle scene inglesi fu Edmondo Kean, il padre Kean, il gran Kean. Dotato d'un singolare ingegno, egli superò il Kemble nell'interpretare la parte del moro di Venezia, nella quale pareva essersi immedesimato. Nessuno meglio del Kean ha dimostrato con l'esempio che l'opera d'arte drammatica ha bisogno di essere non soltanto recitata ma interpretata dall'attore.

Dalla tragedia dello Shakespeare il Kean rilevava effetti straordinari a' quali i predecessori non avevano pensato, e i moderni attori non pensano. Raccontano, per esempio, che quando Desdemona, cominciando a prevedere il triste destino, che le è serbato, esclama nella scena seconda dell'ultimo atto: — Che Dio abbia pietà di me! — il Kean faceva scorrere rivi di lagrime rispondendole, con entusiasmo di tenerezza: — *Amen! Amen! vith all my soul!* — Amen, amen, con tutta l'anima mia.

Alcune lezioni della tragedia dicono invece *vith all my heart* — con tutto il mio cuore — ma l'attore inglese dimostrava il suo buon gusto anche nella scelta del testo.

Era destino che Edmondo Kean raggiungesse con l'*Otello* l'apogeo della sua fama d'attore e terminasse la sua splendida carriera d'artista nelle pompose vesti del condottiero veneziano. La sera del 25 marzo 1833 comparve nell'*Otello* davanti al pubblico di Drury Lane che lo idolatrava al punto da tollerare tutte le di lui stramberie: suo figlio Carlo rappresentava la parte di Jago. Alla terza scena del terzo atto, dopo aver detto ad Jago.... *Villain, be sure*.... cadde insensibile fra le braccia del figlio e morì 40 giorni dopo a Richmond dove l'avevano trasportato credendo di richiamarlo alla vita.

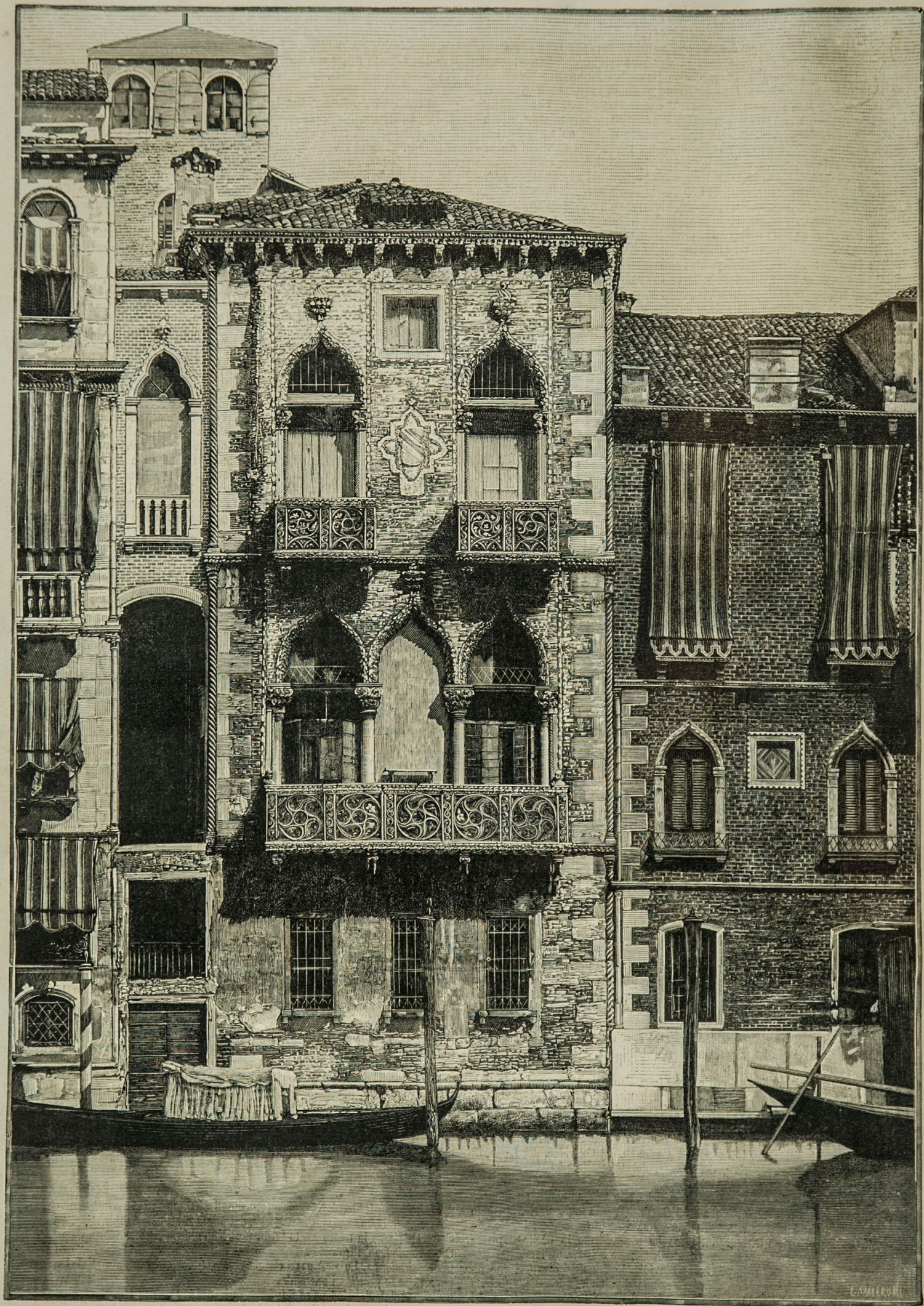
*

In Francia, dove a tutto l'anno di grazia 1886, non è mai stata rappresentata una traduzione letterale dell'*Otello* di Shakespeare e questo, come tutti gli altri capilavori del tragico inglese, si conosce dalle persone colte soltanto per mezzo della lettura, esisteva fino dallo scorso secolo un raffazzonatore infelice delle opere shakespeariane, alle quali deve la sua reputazione letteraria.

Gian Francesco Ducis, dopo avere rimpolpettato a suo modo *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, *Re Lear* e *Macbeth*, rabberciò su quello di Shakespeare anche un *Otello* in 5 atti, rappresentato la prima volta la sera del 26 novembre 1792 al teatro della Nazione. Ai contemporanei parve che il lavoro del Ducis fosse « pieno d'imaginazione, di forza e di sentimento » e ne trovarono « il colore perfettamente tragico. » La sola vera fortuna del Ducis — non parliamo de' suoi meriti letterari che dopo novantacinque anni sono completamente spariti — fu di trovare un Talma per interprete del suo *Otello*. Nella tragedia del Ducis l'attore francese ebbe uno dei suoi grandi trionfi e, dopo moltissimi anni, si vantava ancora di aver saputo destar terrore « avendo di fronte un'attrice ridotta a declamare freddamente dei versi alessandrini. »

Il conte Alfredo de Vigny tentò, con sentimento artistico più moderno, una nuova traduzione francese dell'*Otello* che fu rappresentata il 24 ottobre 1829. Gli mancò il concorso del Talma; nè quelli, ne' quali bolliva il fermento romantico scoppiato nel 1830 alla rappresentazione del *Ruy Blas*, erano più tempi letterariamente propizii alle rifritture.

*

Anche in Italia, dove oggi le tragedie di Shakespeare si recitano sulle maggiori e sulle infime scene drammatiche, dai migliori attori e dai *guitti*, si è cominciato a parlarne in teatro molto tardi, tardissimo, dopo la metà del secolo presente. Gustavo Modena, il grande artista innovatore, non ha mai recitato *Otello* come da taluno si afferma. Luigi Bonazzi che nello studio biografico intorno al Modena enumera tutte le principali opere drammatiche da lui recitate, ed analizza la interpetrazione data dal Modena al *Saul* d'Alfieri, al *Luigi XI* di Delavigne, alla *Zaira* di Voltaire, fa menzione di qualche tentativo riguardante altre tragedie di Shakespeare, ma non parla mai dell'*Otello*. Eppure il Bonazzi fu amicissimo del Modena e suo compagno d'arte negli ultimi anni.

CASA DETTA DI DESDEMONA A VENEZIA (incisione di F. Gamberoni, da fotografia di G.B. Brusa).

VERDI E BOITO A SANT'AGATA (DISEGNO DI ETTORE XIMENES).

Ernesto Rossi è stato il primo attore italiano che abbia fatto apprezzare alle platee nostre i lavori del gran tragico inglese. A tutte le altre estrinsecazioni del genio shekspiriano il Rossi preferiva e preferisce la finta pazzia d'Amleto principe di Danimarca: ma il furore geloso del moro di Venezia lo ha tentato più d'una volta. Certamente se nell'*Amleto* fu insuperabile, nell'*Otello* fu superato.

Tommaso Salvini è stato per due generazioni intiere di spettatori l'*Otello* per eccellenza: lo sarebbe ancora per una terza se non riserbasse la forza dei suoi polmoni ancora vigorosi per i viaggi artistici fuori d'Italia. Tommaso Salvini ha del moro di Venezia, della vigorosa passione fatta uomo, i muscoli poderosi, la figura atletica, la voce tonante. Tutti i brividi dello spavento agghiadano le vene di chi lo sente sollecitare con mal repressa impazienza le traditrici rivelazioni di Jago; di chi lo vede inoltrarsi col passo strisciante e furtivo della tigre nella alcova di Desdemona addormentata. Quando col guanciale la soffoca e si odono dietro la tenda le grida represse dell'infelice, pare al pubblico che la poveretta debba veramente soffrire le conseguenze di una violenza non finta abbastanza. Fra le donnette abbuonate ai posti a sedere nella platea del teatro Nuovo a Firenze correva anni sono la voce che una delle cause della morte della Clementina Cazzola fossero state le ripetute soffocazioni dell'*Otello*.

Tommaso Salvini nell'« Otello ».

Quando il Salvini esce dall'alcova è veramente terribile; sembra che gli sia riescito di arrivare al colmo dell'effetto scenico. Eppure non vi è ancora arrivato. Tuonando l'ultima apostrofe che precede il suicidio, tocca altre fibre, scuote gli imi precordi, lasciando il pubblico affranto dalla verità della scena, spaventato dall'urlo straziante che pare troncato a mezza gola dalla lama del ricurvo pugnale.

Potranno altri attori studiare una diversa interpretazione di alcuni passi della tragedia; potranno dirne con invidiabile magistero parecchie scene: ma Tommaso Salvini non potrà facilmente essere eguagliato in quelle nelle quali predomina l'energia selvaggia ed appassionata che il moro di Venezia impersona.

Chi ha sentito Salvini nell'*Otello* deve compatire chi non sa gustare o non gusta la tragedia di Shakespeare recitata da altri.

*

Ed ora, lasciando il teatro drammatico, occorre dir brevemente, sempre senza pretese di critica, della prima comparsa d'*Otello* sul teatro lirico italiano.

Nell'inverno del 1816 Rossini doveva dare un'opera seria al Fondo di Napoli — teatro del quale era pure impresario il Barbaia e che provvisoriamente faceva le veci del San Carlo in ricostruzione. Il marchese Berio — uno di quei gentiluomi napoletani della prima metà del secolo che si dilettavano di lettere con qualche talento, e de' quali non è perduto lo stampo — presentò al maestro il libretto dell'*Otello*. Rossini aveva 24 anni e non dubitava di nulla. Nel carnevale di quello stesso anno gli abatini e i *gentiluomini* de' cardinali di Roma gli avevano fischiato il *Barbiere*, ma le fischiate s'erano convertite presto in un grandissimo trionfo. Paisiello era superato.

Otello fu presto scritto e cantato dalla Colbrand, dai tenori Nozzari e David e dal Benedetti la sera del 4 dicembre.

Il marchese Berio, cui le tragedie di Voltaire saranno parse la quintessenza del bello a paragone di quelle dell'*anglico* e quasi barbaro Shakespeare, adattò naturalmente la tragedia inglese alla moda del tempo ed alle esigenze del teatro lirico. I suoi personaggi sono:

Otello africano al servizio di Venezia. — *Desdemona*, amante e sposa occulta di Otello — *Elmiro* — *Rodrigo* amante sprezzato di Desdemona — *Jago* nemico occulto di Otello — ed *Emilia*.

È difficile capire perchè Brabanzio si sia cambiato in Elmiro: il personaggio è lo stesso. Cassio è stato evidentemente soppresso per il desiderio di risparmiare uno dei personaggi della tragedia inglese. Per facilitarne la soppressione i sospetti di Otello cadono sull'innamorato di Desdemona da lei disprezzato, sicchè l'azione è forse più complicata ma anche più inverosimile. Ma la verosimiglianza non era certo lo scopo di chi scriveva un libretto melodrammatico nel 1816, anche essendo in fin de' conti un uomo di spirito e di buon gusto come il marchese Berio. Sarebbe ridicolo pretendere ch'egli avesse allora il gusto che, anche nel melodramma, prevale dopo settant'anni.

Al racconto che Otello fa de' suoi amori, il Berio ha sostituito, al principio del primo atto, un'entrata trionfale del moro vincitore, seguita da un recitativo e da un'aria che ci mostrano un Otello orgoglioso e sprezzante del nemico vinto.

All'aria trionfale segue un duetto fra Jago e Roderigo — baritono e secondo tenore — e l'aria di Desdemona

O quante lagrime
Finor versai

che Rossini, per far più presto, prese addirittura dalla sua *Donna del Lago*. Un terzetto fra Desdemona, Roderigo ed Elmiro, un duetto fra Otello e Roderigo, un finale grandioso terminato da un'aria di Desdemona

Smanio deliro, e tremo

completano questo primo atto.

Nel secondo le situazioni drammatiche principali sono una scena fra Jago ed Otello, una fra Otello, Roderigo e Desdemona. Il bellissimo episodio del fazzoletto vi è sostituito da un insulso biglietto senza indirizzo.

Il terzo è molto migliore degli altri due: il marchese Berio si è meno allontanato dal poeta inglese o allontanandosene ha saputo trovare pensieri affettuosi e gentili. Mentre Desdemona deplora con la confidente Emilia il decreto della Signoria di Venezia che bandisce Otello da qualunque terra sulla quale imperi San Marco, un gondoliero passando sulla laguna canta i versi di Dante.

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tem o felice
Nella miseria......

Desdemona si avvicina alla finestra per domandare chi canta quelle meste parole e l'amica le risponde:

È il gondoliere che cantando inganna
Il cammin sulla placida laguna
Pensando ai figli, mentre il ciel s'imbruna.

Alla mesta sposa d'Otello ritorna allora in mente la canzone con la quale la fedele sua nutrice africana le suadeva il sonno e canta l'aria famosa

Assisa a piè d'un salice.

Fuori scroscia la bufera. Desdemona lascia l'arpa e congedata l'amica, rivolge al cielo una breve preghiera: poi s'avvicina al letto nascosto dalle tende di una grande alcova. Intanto Otello arriva: alla prima rappresentazione dell'opera di Rossini al teatro del Fondo, arrivava con una lanterna in una mano ed il *cangiar* nudo sotto l'ascella, scendendo una stretta scala a chiocciola in fondo alla scena. La sua figura compariva e scompariva più volte nell'oscurità: la lama del *cangiar* luccicava sinistramente alla luce della lanterna. Finalmente giunto sul davanti della scena, si avvicinava all'alcova, sollevando la tenda. Il Nozzari aveva corporatura gigantesca e benissimo conformata: in questa scena specialmente produceva un effetto irresistibile sul pubblico che lo preferì al celebre Garcia per il quale veramente era stata scritta la parte.

Otello posa la lanterna e il vento la smorza. Desdemona si sveglia e, dopo il duetto d'obbligo, cade trafitta mentre tenta di rifugiarsi nuovamente dentro l'alcova.

Abbiamo detto che il Nozzari piacque immensamente al pubblico napoletano: il David (Rodrigo) gareggiò con lui sebbene in una parte inferiore e Benedetti cantò benissimo quella d'Elmiro. La Colbrand lasciò qualche cosa a desiderare. È curioso il notare, riandando la cronaca delle varie interpretazioni dell'*Otello* di Rossini sui principali teatri d'Italia, che si trova sempre dimenticato l'artista sulle cui spalle pesa la parte di Jago. Una sola eccezione deve farsi per un esordiente che cantò quella parte quando l'Otello, sette anni dopo, fu rappresentato all'Opera di Parigi dalla Pasta, dal Garcia, e dal Levasseur. Questo esordiente era il Giovanola di Lodi.

Giuditta Pasta nella parte di Desdemona superò la Fodor che, a Napoli, vi aveva acquistata grandissima fama. E l'*Otello* servì di pietra di paragone per mettere in rilievo i differenti pregi della Pasta e della Malibran. Quest'ultima dava a Desdemona una fisonomia avventata; la Pasta invece una espressione più soave, più malinconica, più vera: i bongustai del tempo non esitarono a proclamarla insuperabile. Il gran Talma, già vecchio, le si protestò ammiratore.

Enrichetta Sontag fu un'altra Desdemona che destò l'entusiasmo a Parigi, a Londra, a Berlino, a Pietroburgo, dovunque.

L'*Otello* di Rossini impiegò molto tempo a giungere dal Fondo di Napoli alla Scala di Milano, dove fu rappresentato per la prima volta la sera del 3 settembre 1823, con esito fortunato e vi comparve ancora nella Quaresima dell'anno seguente. Nella primavera del 1828 lo cantarono la Meric, Lalande e Winter, e nel gennaio del 1832 la Pasta, Donzelli e Negrini. La Malibran, col Reina e il Marini, lo cantò nel maggio del 1834 e nell'ottobre dello stesso anno; poi di nuovo nel settembre del 1835 e nel gennaio del 1836. Per dieci anni non se ne parlò più, lo ricantò nel 1844 la Hayez, con Sinico, Bouché e Beneventano: nel 1858 la Lafon col tenore Bettini; nel 1863 la Borghi Mamo col tenore Negrini e finalmente, nel 1870, la Demi.

OTELLO NELLA COREOGRAFIA E NELLE ARTI DEL DISEGNO.

Dieci anni prima che si rappresentasse alla Scala l'opera di Rossini, la leggenda d'Otello vi era comparsa in forma coreografica. Salvatore Viganò, che si può chiamare il fondatore della scuola coreografica moderna e fu il primo ricercatore d'argomenti non mitologici nè fantastici per i suoi balli, messe in scena nel Carnevale del 1813 un ballo grande intitolato *Otello*, imitato dalla tragedia inglese.

Il primo atto incominciava con una allegra furlana con la quale si festeggia la nomina di Otello a comandante le forze della Serenissima a Cipro. La maggior parte del secondo atto era dedicata a mostrare lo svolgersi della trama di Jago. Nel terzo vi era una gran festa di notte che Otello dà nei suoi giardini, e durante la quale appaiono i primi sintomi della di lui passione gelosa e si svolge l'episodio del fazzoletto. Tutto il rimanente del ballo quasi esclusivamente si componeva di scene mimiche e tristi. « Arrivando all'ultimo atto del ballo di Viganò — dice lo Stendhal — non si provava la sazietà del terribile e del forte, e tutti gli occhi erano pieni di lacrime ». Ed aggiunge: « Ben raramente ho veduto piangere alla rappresentazione dell'opera di Rossini. »

Otello nel ballo del Viganò.

Tanta abbondanza di scene mimiche non produrrebbe oggi certamente lo stesso effetto. È giusto rammentare che Otello, nel ballo di Salvatore Viganò, era Nicola Molinari: Desdemona, la celebre Antonietta Pallerini; e Jago, il Bocci, inimitabile in questa parte che gli dette grandissima reputazione.

È ragionevole supporre che, prima il ballo del Viganò, poi l'opera di Rossini,

OTELLO. DESDEMONA. JAGO. CASSIO. DOGE. SENATORE.

LA QUADRIGLIA D'OTELLO AL BALLO BATTIANY.

avessero messo in gran moda più di mezzo secolo fa la leggenda d'Otello; se non si vuole anche credere che la lettura del teatro di Shakespeare fosse familiare alle dame ed ai cavalieri della elegante società milanese. Ma i traduttori del tragico inglese andavano ancora a scuola e d'inglese non se ne masticava di molto.

Fatto sta che al gran ballo in costume, dato la sera del 30 gennaio del 1828 dal conte Giuseppe Battyany, in quella casa in fondo del corso di porta Venezia ch'è sull'angolo del bastione verso porta Nuova, comparve una comitiva composta di una signora e sette signori, chiamata *quadriglia d'Otello* e vi fece furore, sebbene, dai figurini riprodotti in un album litografato e dedicato al padrone di casa, si possa veder chiaramente che quanto ad esattezza storica, i costumi lasciavano parecchio da desiderare.

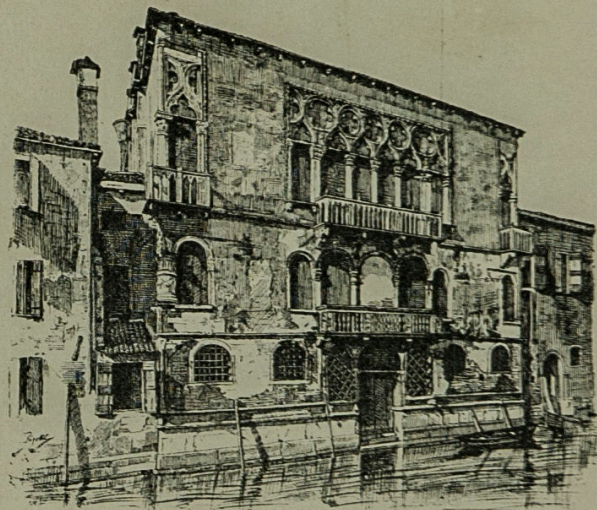
Vestiva bizzarramente da Otello il signor Sandrini, uno dei giovani milanesi più eleganti di quel tempo; donna Luigia Franchetti da Ponte s'era abbigliata da Desdemona; Don Gaetano Franchetti da Ponte da doge di Venezia.

Pare che nessuno si sentisse vocazione di rappresentare il padre della sposa del moro: il marchese Paolo Origo rappresentava il traditore Jago; il conte Suardi di Bergamo vestiva l'abito del luogotenente Michele Cassio; il signor Tito Ballabio quello di Roderigo, innamorato infelice. Don Ignazio Vigiserti e il barone Giuseppe Galvagna, gentiluomo Friulano nonno del nostro attuale ministro a Stoccolma, facevano da senatori veneziani.

È facile comprendere che la leggenda d'Otello ha ispirato più volte anche celebrati artisti nostri e stranieri, specie da quando la prevalenza del romanticismo ha rimesso in onore, in Inghilterra come in tutto il mondo civile, il teatro drammatico del gran poeta inglese.

I pittori inglesi Cowper e Cope, il francese Baron, poi il Cabanel nel 1857 e il Dehondencq nel 1872 hanno dipinto Otello che racconta le sue avventure e le sue battaglie. Il Bramley ha scelto a soggetto il colloquio fra Otello ed Jago: il Meadows, Desdemona che intercede in favore di Cassio; il Muller, Emilia che consola Desdemona. Nel 1849, il Delacroix dipinse la scena finale fra Otello e Desdemona, risultandone un quadro che per composizione e sentimento viene giudicato fra i suoi migliori, ma è stato molto criticato per il colorito. Il francese Chasserieau prese dalla leggenda d'Otello i soggetti per quindici composizioni incise all'acqua forte, alcune delle quali lodatissime da Carlo Blanc.

All'esposizione artistica nazionale di Torino nel 1880 figurava un quadro del veneziano professore Pompeo Molmenti che ha colto il momento della catastrofe finale; il suicidio d'Otello davanti agli inviati del Senato Veneto. Nè il lettore ha probabilmente dimenticato una strana opera d'arte del nostro scultore Calvi; il busto d'Otello — in bronzo e marmo di Carrara — nell'atto di contemplare il fazzoletto ch'egli crede regalato da Desdemona a Cassio.

Molti poi sono i quadri antichi e moderni ne' quali è riprodotto il sontuoso e magnifico ambiente che serve, per così dire, di fondo alla leggenda d'Otello: Venezia della seconda metà del secolo XVI in tutta la pompa della sua potenza, della sua ricchezza, del suo splendore. La *Venezia trionfante* di Paolo Veronese e altri quadri dello stesso autore sono il prototipo di questo genere grandioso ed esclusivamente veneziano, imitato modernamente dal Delleani.

LA CASA DETTA DEI MORI A VENEZIA.

L'"OTELLO" DI GIUSEPPE VERDI.

Ippolito Valletta ha narrato pochi giorni sono nel *Fanfulla della Domenica* che la spinta alla composizione del nuovo spartito venne data al gran maestro da Giulio Ricordi e da Franco Faccio, ad un pranzo, il giorno dopo che alla Scala, sotto la direzione del Verdi, fu magistralmente interpretata la *Messa di Requiem*. È vero che la spinta fu data da que' due valenti, ma cinque anni dopo. È vero che Arrigo Boito, d'accordo con loro, mandò al maestro uno schema di sceneggiatura dell'*Otello*. È verissimo che Giulio Ricordi per ricordare a Verdi la promessa di musicare il libretto di Boito gli ha mandato per cinque o sei anni di seguito, insieme al solito panettone natalizio, un Otello di cioccolata, tutti gli anni più grande, in proporzione delle aumentate speranze. Stando esattamente al racconto del Valletta, gli Otelli di cioccolata avrebbero dovuto essere non meno di dodici, mentre sono stati tutt'al più sette.

La leggenda d'Otello tentava da un pezzo la fantasia del maestro, e può essere benissimo — come racconta il Checchi — che l'idea di musicarla gli fosse venuta fino dal 1855. Ma Verdi titubava per il timore che paresse orgoglio o temerità rifare quello che aveva fatto Rossini. Si persuase che questo timore era esagerato: temerità vi sarebbe stata, almeno apparentemente, nel voler rifare il *Barbiere di Siviglia* o il *Guglielmo Tell*; non l'*Otello* che, se non altro per colpa del libretto, non può ritenersi fra le migliori opere del Pesarese. Pure a Verdi pareva che a Rossini alcuni pezzi fossero egregiamente riusciti; particolarmente la romanza del salice: desiderava perciò che il Boito gli desse modo di sviluppare in forma essenzialmente diversa e con più moderno concetto la situazione drammatica dalla quale quella romanza è ispirata. Ottenuto ciò si decise a mettersi di lena al lavoro ch'egli ha compito in quattordici mesi, ed è verissimo — come racconta lo stesso Checchi — che il primo atto fu strumentato in due settimane dell'estate scorsa a Montecatini, con sole tre ore di lavoro al giorno. È verissimo altresì che il Verdi stesso volle incominciar l'opera con la tempesta dalla quale sono travagliate le galere venete d'Otello.

Il rimanente dell'opera è stato strumentato nell'estate decorsa a Sant'Agata, avendo il maestro promesso a Genova fino dall'inverno passato, al Ricordi e ai fratelli Corti, di essere in grado di mettere in scena il nuovo spartito nella stagione corrente.

Il libretto era terminato fino dall'estate del 1884 e il Boito andò a portarlo al maestro a Sant'Agata accompagnato da Giuseppe Giacosa. Questi ha narrato poi, in una conferenza fatta a Trieste sull'arte del leggere, che il Verdi lo lesse magistralmente alla loro presenza, comprendendone a prima vista tutte le bellezze e mostrandosene soddisfattissimo.

ARRIGO BOITO. — IL LIBRETTO.

Il poeta d'*Otello* è nato a Padova nel 1842, ed è fratello di Camillo Boito, esimio architetto e letterato. Datosi allo studio della musica fu per alcuni anni allievo del Ronchetti Monteviti al nostro Conservatorio. Per saggio finale del corso di composizione egli scrisse, insieme a Franco Faccio, un mistero intitolato *Le sorelle d'Italia*, eseguito nell'annuo esperimento finale del 1861. Il Boito ed il Faccio n'ebbero in premio l'assegno di lire 2000 ciascuno, per un anno, durante il quale dovevano andare a perfezionarsi nell'arte musicale fuori d'Italia.

Come abbiamo accennato, nel 1862 Arrigo Boito scrisse l'*Inno delle Nazioni* musicato da Verdi per l'esposizione di Londra. Nella sua fervida mente andavano appaiate la vena del poeta e l'estro del musicista. Scrivendo versi non trascurava la musica e sentiva, come tutti i giovani d'ingegno, il desiderio di precorrere i suoi tempi, di guidare a nuova meta il gusto del pubblico.

Lavoratore indefesso, ma non mai contento della sua opera, consacrò lunghi anni alla sua prima rivelazione artistica, interrompendo il lavoro soltanto per fare la campagna del 1886 con i volontari garibaldini. Finalmente nel cartellone della

Otello. — SCENA FINALE DELL'ATTO III (disegno di Ed. Ximenes).

stagione di Carnevale-Quaresima del 1868 fu annunciato per il teatro della Scala il *Mefistofele*, opera in un prologo e cinque atti della quale egli aveva scritto parole e musica. Con nuovo ardimento egli rimetteva in scena il dramma di Goethe, facendone protagonista il genio malefico e dando al melodramma forma straordinariamente nuova; tentando perfino di rimettere in uso i metri latini, nel quale tentativo è poi stato suo imitatore fortunato il primo poeta vivente. La prima rappresentazione del *Mefistofele* alla Scala fu una vera battaglia nella quale l'opera fu sostenuta da ammiratori appassionati ed ebbe oppositori accaniti. Egli dirigeva imperterrito l'orchestra come se non lo riguardasse il baccano che gli si faceva d'intorno. Il *Mefistofele* cadde, lasciando però sul pubblico una impressione duratura: una delle ragioni della caduta fu la soverchia lunghezza e la poca o punta teatralità di alcune parti; per esempio un intermezzo sinfonico fra il quarto e quinto atto che si eseguiva a sipario calato, udendosi dietro di esso i comandi e il rumore di una battaglia.

Il Boito non si sgomentò ed ebbe ragione. Sfrondata dalle originalità che non poteva gustare il pubblico « scevro di pregiudizi, intelligente, spassionato, avido d'emozioni » quale egli lo desiderava nel prologo del libretto, la sua opera conteneva molte peregrine bellezze. Egli ebbe la rara virtù di sottomettersi in parte al gusto del pubblico e la pazienza di aspettare che il suo momento arrivasse. Ed arrivò: nel 1875 il *Mefistofele* rimesso in scena a Bologna vi fu applaudito. Nel 1877, il Casanova di Torino pubblicava il suo *Libro di Versi* con la fiaba del *Re Orso*: alcune sue liriche erano comprese nell'antologia dei poeti Italiani dell'Heyse. Nel 1881 *Mefistofele*, ridotto in quattro atti e modificato, fece furore alla Scala: l'autore fu festeggiato da quanti artisti, critici e letterati erano convenuti a Milano per l'esposizione nazionale, e dalla Scala cominciò il giro di tutti i teatri de' due emisferi ne' quali fu accolto con eguale favore.

Il Boito aveva nel frattempo compiuto altri lavori letterari pregevolissimi: il libretto della *Gioconda* per il maestro Ponchielli, tolto dall'*Angelo tiranno di Padova* di Vittor Hugo e stampato collo pseudonimo di Tobia Gorrio; il libretto squisitamente gentile dell'*Ero e Leandro* per il Bottesini e quelli dell'*Amleto* per il maestro Faccio, e del *Tramonto* per il maestro G. Cornaro.

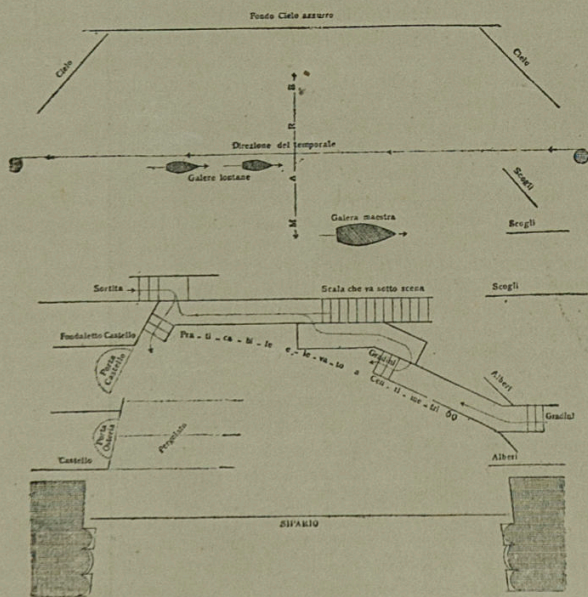
E mentre sceneggiava e musicava i primi atti del suo *Nerone*, aspettato dal mondo musicale con impazienza, preparava e scriveva per Verdi — per il quale aveva anche rimesso a sesto il *Simon Boccanegra* — preparava e scriveva il più bel dramma lirico che possano vantare le nostre scene musicali, rimanendo fedele quanto più era possibile alla tragedia immortale dalla quale l'argomento era tolto.

Questo dramma non poteva essere scritto se non da chi univa ad una profonda cultura letteraria una non minore cultura musicale ed una gran conoscenza degli effetti teatrali.

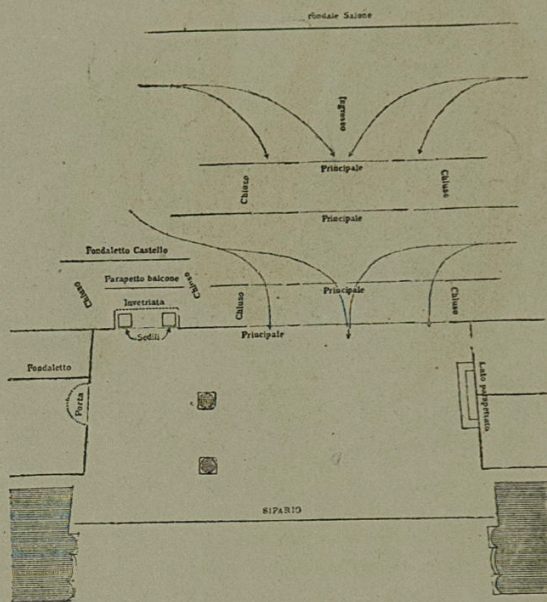
*

Il Boito ha anticipato di un secolo l'epoca dell'azione che lo Shakespeare fa accadere alla fine del secolo XVI. Nel dramma lirico di Boito è fissato invece alla fine del secolo XV; e la licenza è permessa trattandosi di argomento non storico ma leggendario.

Tutto quanto precede il matrimonio di Otello con Desdemona, vale a dire l'intiero primo atto della tragedia inglese, è scomparso: la scena non è mai in Venezia ma sempre in una città di mare dell'isola di Cipro. I personaggi sono: *Otello — Jago — Cassio — Roderigo — Lodovico — Montano — Un Araldo — Desdemona — Emilia —* i principali della tragedia.

Nel primo atto la scena rappresenta l'esterno del castello da dove si scorge il mare. Le galee veneziane sono alle viste, combattute dalla tempesta. Otello giunge incolume in porto, dopo aver fiaccato l'orgoglio mussulmano. Jago, dopo un duetto con Roderigo nel quale gli promette che Desdemona sarà sua, aizza col bicchiere alla mano Cassio contro Montano, che rimane ferito. Sopraggiunge Otello che priva Cassio del grado. L'atto termina con un duetto d'amore fra Otello e Desdemona che s'avviano abbracciati verso il castello.

Disposizione scenica della scena I dell'Atto I.

Nell'atto secondo siamo in una sala terrena del castello. Jago consiglia a Cassio di pregare Desdemona ad intercedere per lui. Cassio vedendola le va incontro e passeggia con lei nel giardino. Simulando di non aver visto Otello che gli si è avvicinato, Jago cerca di richiamare l'attenzione di Otello sopra Cassio e Desdemona: poi in un duetto gli stilla nel cuore il veleno della gelosia. Desdemona ricompare nel giardino circondata da donne, da fanciulli e da marinai che cantano in coro. Finito il coro, Desdemona seguìta da Emilia entra nella sala, dove Otello già sospettoso l'attende. Ella intercede per Cassio. Otello smania: Desdemona spiega il fazzoletto per asciugargli la fronte: egli lo getta in terra sdegnoso ed Emilia lo raccoglie. Mentre Desdemona si rivolge ad Otello con espressioni affettuose ed egli divora dentro sè col suo sospetto, Jago costringe Emilia a dargli il fazzoletto raccolto che ripone nel giustacuore. In un secondo duo con Otello, Jago gli dice di aver veduto in mano a Cassio il fazzoletto dato dal moro a Desdemona qual primo pegno d'amore: il duo e l'atto terminano con un giuramento di vendetta.

Nel terzo la scena rappresenta la gran sala del castello. È annunciato ad Otello l'arrivo della galea che porta gli ambasciatori di Venezia. Entra Desdemona: Otello le chiede il fazzoletto donatole. Essa risponde che lo cercherà: poi, vedendo il moro stravolto ed irato, sentendosi minacciata da sospetti che non indovina, protesta la propria innocenza ed invoca la giustizia del marito che la respinge e l'insulta. Dopo un'aria d'Otello ritorna Jago che ha preparato un nuovo inganno. Nascosto Otello nel vano di un verone, Jago fa entrare Cassio e lo induce a parlare d'una sua amante, — facendo supporre al moro che esso parli di Desdemona, — e a mostrargli il fazzoletto che Cassio dice essere stato lasciato nella sua stanza da mano ignota. Otello lo riconosce: è quello di Desdemona. Uscito Cassio, Otello manifesta a Jago il proposito di uccidere la moglie col veleno: Jago gli consiglia di soffocarla. Giunge intanto Ludovico ambasciatore di Venezia: si meraviglia di non vedere Cassio. Sentendo dire da Desdemona che essa porta a Cassio un verace affetto, Otello alza la mano per percuoterla. Ludovico trattiene il gesto. Frattanto Otello, fatto chiamare Cassio, annunzia a tutti che il Senato lo richiama a Venezia eleggendo Cassio a suo successore: poi preso dal furore afferra furiosamente Desdemona e l'atterra. Segue un pezzo d'insieme: Jago consiglia Otello d'affrettare la vendetta; egli penserà a Cassio. Otello è preso da un nuovo impeto d'ira: tutti escono inorriditi mentre egli cade tramortito e Jago lo contempla con un gesto di orrendo trionfo.

Disposizione scenica del finale dell'Atto III.

Il quarto atto è nella camera di Desdemona. Emilia l'aiuta a spogliarsi e nello spogliarsi Desdemona canta la canzone del salice, imparata dalla vecchia ancella Barbara, interrompendola di tanto in tanto per rivolgere la parola ad Emilia. Rimasta sola, Desdemona recita l'Ave Maria, poi va a coricarsi. Otello entra: le domanda se ha detto le solite preci perchè vuole ucciderla: la rimprovera d'amar Cassio, di avergli donato il fazzoletto. Desdemona nega, vorrebbe difendersi: Otello la soffoca. S'ode bussare alla porta: Emilia entra dicendo che Cassio ha ucciso Rodrigo. Si odono ancora nell'alcova i lamenti di Desdemona; Otello confessa di averla uccisa perchè infedele. Alle grida d'Emilia accorrono Ludovico, Cassio, Jago: Montano dice che Rodrigo morente svelò le arti nefande di Jago.

Mentre questi fugge, Otello traendo un pugnale di sotto le vesti si uccide.

*

Non sapremmo imaginare un dramma lirico meglio riescito. Nel quartetto del fazzoletto che rimarrà celebre quanto e più del famoso del *Rigoletto*; nella scena grandiosa del terzo atto, in quella nella quale Desdemona canta la canzone del salice: nella rapidità con la quale la catastrofe finale succede alla morte di Desdemona. Arrigo Boito ha veramente mostrato di essere degnissimo cooperatore di Verdi.

*

CASA RICORDI.

Gli editori delle opere di Verdi meritano che si consacrino ad essi alcune linee di questa pubblicazione dedicata all'*Otello*. Essi formano una dinastia di uomini intelligenti, arrivata alla terza generazione, per la quale Verdi ha dimostrato sempre una affettuosa amicizia ricambiata da un profondo e sincero affetto.

Giovanni Ricordi, suonatore di violino e direttore d'orchestra al Teatro Fiando, s'ingegnava pure a copiare musica, in uno stambugio sotto il portico del palazzo degli Archivi in Piazza Mercanti, nei primissimi anni del secolo. Quando un pezzo d'opera faceva furore alla Scala gli capitava di doverne fare 25 o 30 copie per giorno; si lambiccava il cervello per studiare un più esatto e più rapido modo di

trascrizione, quando seppe che a Lipsia s'incideva la musica. Potè mettere insieme tanto da fare il viaggio nel 1807, e dai predecessori della moderna casa Breitkof e Haertel imparò il metodo d'incisione.

Tornato a Milano, aprì una piccola bottega in via Pescheria Vecchia, di fianco al Duomo, al n. 4068. Il 18 gennaio 1808 pubblicò il primo pezzo inciso dalle sue mani col nuovo sistema: aveva per titolo *Le stagioni dell'anno*, « dedicate al cav. Ferdinando Sartirana di Breme, ciambellano di S. M. l'imperatore Napoleone.» Nel 1812 conobbe Rossini e diventò suo intimo amico ed editore delle sue opere, essendo allora il solo che stampasse musica in Italia. Bellini, Donizetti, Mercadante furono pure suoi intimi: il Lucca, il Canti, il Giudici, lo Strada, poi reputati editori, impararono l'arte nella sua modesta officina. Egli credette al genio di Verdi quando nessuno ci credeva ancora e acquistò la proprietà della sua prima opera,

GIOVANNI RICORDI
(Da un disegno in litografia di Bignoli)

l'*Oberto di san Bonifacio*. Dopo aver trasportato il laboratorio e lo studio nella casa di sua proprietà, in via Omenoni, vi morì il 15 marzo del 1853, quando Verdi era già arrivato ad acquistare la fama di grande compositore.

Il figlio Tito fino dal 1825 prestò al padre valido ed intelligente aiuto nella direzione della Casa, e mantenne con Verdi eccellenti rapporti, continuando ad essere editore delle sue opere. Dopo il 1859 una grave malattia interruppe il suo attivo lavoro, ma non lo allontanò del tutto dalla direzione della azienda.

Giulio, figlio di Tito, volle nel 1859, pagare il suo debito di cittadino arruolandosi volontario in giovanissima età. Uscito dalla scuola d'Ivrea, fece la campagna del 1860 come sottotenente de' bersaglieri e si guadagnò la medaglia al valore militare: promosso tenente di stato maggiore fu addetto al quartiere generale di Cialdini a Bologna. Dotato di eccellenti disposizioni per la musica, aveva scritto una *Marcia funebre* in morte del conte di Cavour, un quartetto strumentale eseguito a Bologna, ed altre composizioni. La malattia del padre lo persuase a lasciar l'esercito ed a cooperare alla direzione della casa editrice. L'ingegno di Giulio Ricordi è vivacissimo e multiforme. Compositore imaginoso ed accurato, scrive continuamente musica pregiatissima sotto lo pseudonimo di J. Burgmein: scrittore brillante, ha pubblicato un libro di racconti che si legge tutto d'un fiato; e sa maneggiare il pennello con la stessa eleganza e facilità della penna. Eletto consigliere comunale di Milano con bellissima votazione, pronunziò nella seduta del 31 dicembre 1885 un discorso lodatissimo per dimostrare l'importanza artistica teatrale di Milano anche sotto il punto di vista industriale. La sua competenza in faccende musicali e teatrali è universalmente riconosciuta ed abbiamo già detto come Verdi lo noveri fra i suoi amici più cari e gli accordi piena fiducia.

Le insistenti premure di Giulio Ricordi — lo abbiamo già detto — hanno moltissimo contribuito ad indurre Verdi nella risoluzione di scrivere questo nuovo spartito, e se non altro per ciò egli merita la riconoscenza degli amatori della musica, di tutti coloro che vogliono conservato all' Italia il primato nel dramma musicale.

I Ricordi professano per Verdi una grande riconoscenza. Essi dicono che la di lui fedeltà alla loro casa editrice è una delle principali ragioni per le quali essa ha sempre prosperato. Verdi, senza essere punto indelicato, avrebbe potuto in molte occasioni accettare lautissime offerte di editori stranieri; ma non ha mai voluto saperne, benchè qualcuno lo ritenga, molto ingiustamente, attaccato al guadagno.

Tale preferenza onora egualmente il grande maestro ed i suoi editori.

LE PROVE DELL' « OTELLO. »

Parlando delle prove del *Don Carlos* all'Opéra di Parigi, abbiamo accennato di volo, con le parole di un valente critico francese, quanto valgano l'occhio e l'orecchio di Verdi nel concertare un' opera e nel prepararne la messa in scena. Nessuno meglio di lui abbraccia con la mente tutto l'insieme de' movimenti e dei suoni da' quali risulta un determinato effetto scenico: nessuno meglio di lui non solo giudica all'atto pratico, ma prevede quale sarà quest' effetto, verso per verso, parola per parola, del dramma da lui musicato. V'è chi ha letto le lettere di Verdi scritte da Sant'Agata all'autore di un libretto d'una delle sue ultime opere, e ci dice che quelle lettere sono un vero trattato per il compositore di opere teatrali che vuole affrontare ben preparato l'arduo cimento della rappresentazione scenica di un'opera. In quelle lettere, avendo in mano il libretto, Verdi prevede che dicendo la tale parola, il tal verso, i cori saranno naturalmente portati al tal gesto, al tal movimento: consiglia quanto è da evitare, suggerisce tagli ed aggiunte di effetto sicuro. All'intuito sommamente artistico egli unisce l'esperienza acquistata in più di mezzo secolo dal contatto de' migliori artisti vissuti in questo periodo di tempo. Primo di tutti a conoscere ed apprezzare le buone qualità di un artista; ora benevolo, ora austeramente severo quando lo richiede la suprema necessità dell'arte — sua unica guida — giustissimo sempre, ispira negli interpreti delle sue opere il sacro fuoco che li spinge a desiderare la perfezione. Dopo aver fatto di tutto per contentarlo, gli artisti sentono presto il bisogno di contentare sè stessi.

La Barbieri Nini racconta — citiamo nuovamente il Checchi — che a Firenze il Verdi nel 1847 volle fare più di cento prove del *Macbeth*, fra pianoforte ed orchestra. Il duetto *Fatal mia donna, un mormure* fu provato più di centocinquanta volte, e la sera della prova generale, quando gli artisti avevano già vestito il loro costume, il maestro pregò la Barbieri e il Varesi di andare con lui nel *foyer* a fare un' altra prova a pianoforte di quel benedettissimo duo.

•

Gli interpreti principali dell'*Otello* avevano ciascuno ricevuto la parte fino dal principio d'autunno e non era loro mancato tutto l'agio possibile d'impararla a dovere per il giorno in cui Verdi, giunto appena a Milano, andò alla Scala ad incominciare le prove al pianoforte. L'ottimo Cairati ammaestrava i cori già da due mesi.

Quel primo giorno, presenti il Boito, il Faccio, il maestro Coronaro e Giulio Ricordi, dopo i soliti complimenti soliti a scambiarsi fra chi non s'è veduto da qualche tempo, — non molti perchè Verdi non è per natura loquace — il maestro si avvicina al pianoforte e prega gli artisti a volere accennare il gran pezzo d'insieme della scena VIII dell'atto III. La sola emozione di trovarsi davanti a Verdi li vince tutti: il maestro non è contento: le donne sono sgomente, gli uomini si guardano in faccia interrogandosi con lo sguardo. Ma, ad una seconda prova, il pezzo va bene e un sorriso di soddisfazione ricompare sulle labbra di tutti.

La direzione del teatro, oltre alla solita sala per le prove al cembalo, ne ha fatta preparare un' altra riservata a Verdi, con un buonissimo Erard. Il maestro va là con le prime parti; siede egli stesso al pianoforte per provare i pezzi a solo e i duetti; consiglia, incoraggia, dice ogni tanto una di quelle parole che valgono per un artista più di qualunque trionfo. A Verdi preme però che si cominci subito ad unire al canto l'azione, ed egli può esser maestro di attori come di cantanti. Raccomanda la massima naturalezza e con l'occhio intento studia ogni movimento, ogni gesto, per cogliere quello che gli sembra più naturale, più vero. La signora Pantaleoni canta soavemente la romanza del salice interrompendola con le parole che Desdemona deve rivolgere a Emilia che l'aiuta a spogliarsi degli ornamenti. Canta la strofa

Scendeau gli augelli a vol dai rami cupi
Verso quel dolce canto....

E poi ad Emilia: — « Riponi questo anello ». — Il maestro osserva che, per far parere meno brusca l'interruzione, essa dovrebbe mostrare di vedersi in dito l'anello facendo il gesto col quale ha con molta grazia indicato lo scendere degli augelli dai rami.... Con un tale maestro è possibile interpretare una parte senza squisita finezza?

Viene la volta del Tamagno. Otello deve cadere alla fine dell'ultima scena. Verdi desidera una caduta tragica, salvinesca. Il Tamagno cade più volte, ma il maestro non è completamente soddisfatto. Rimanda le prove della caduta ad un altro giorno, vedendo l'artista stanco; ed intanto, amantissimo come è de' bambini, va a carezzare e trastullare la piccola figlia del celebre tenore che è andata alla Scala a prendere il babbo. Il Tamagno è obbligato a rimanere a casa per qualche giorno indisposto. Giulio Ricordi lo supplisce momentaneamente, canticchiando a mezza voce ne' pezzi d'insieme. Ma Giulio Ricordi è uomo di cui in questi giorni, alla Scala, tutti hanno bisogno. Lo chiamano: si mette al suo posto lo stesso Verdi in una scena con Desdemona della quale gli sembra troppo freddo, troppo compassato l'abbraccio. Invertendo per un momento le parti, il maestro fa vedere alla signora Pantaleoni quale debba essere un amplesso fervido, appassionato.

Molti non lo crederanno, ma è veramente così; alle 5 pomeridiane, quando i cantanti, il Faccio, il Coronaro, lo stesso Giulio Ricordi sono spossati dalla fatica, Verdi con i suoi 73 anni suonati sulle spalle, scende fresco come una rosa nel cortile che dà sulla via Filodrammatici, e risale nella carrozza, con la quale è venuto a mezzogiorno, per ritornare all'albergo Milano.

Le prove d'insieme dell'*Otello* sono cominciate il 27 gennaio e si fanno nello stesso tempo le prove di scena. È facile immaginarsi con quanto affettuoso rispetto l'eccellente orchestra della Scala ascolti le rare osservazioni di Verdi. Per le masse corali e la comparseria l'opera non presenta grandi difficoltà sceniche. Soltanto nel primo atto occorre che le varie fasi della tempesta siano accompagnate dai movimenti delle molte persone aggruppate in scena. Cori e comparse ricompariscono soltanto alla fine di quell'atto; per pochi momenti nel secondo, e poi nella gran scena finale del terzo. Oltre agli altri suoi pregi grandissimi, l'opera nuova di Verdi avrà quello di potere esser messa in scena anche in teatri non molto grandi, senza straordinario apparato scenico.... purchè sian buoni i cantanti!

Per quante preghiere gli siano state rivolte, Verdi è rimasto fermo ed irremovibile nel suo sistema di non ammettere alle prove, neppure alla prova generale, testimoni importuni dai quali sarebbe impossibile pretendere un assoluto silenzio su quanto hanno veduto e sentito. Egli desidera che il pubblico, riceva una

O sulla tua testa
S'accenda e precipiti il fulmine
Del mio spaventoso furor che si desta.

SCENA V DELL'ATTO II (DISEGNO DI A. BONAMORE).

impressione non anticipatamente guastata dalle chiacchiere di alcuni privilegiati. Ed ha non una, ma centomila ragioni.

*

Per un appassionato dell'arte lo spettacolo di una prova d'insieme diretta da Verdi ha qualche cosa di veramente solenne. Nella vasta platea buia e deserta l'occhio indovina appena le lunghe file delle sedie vuote. Molti palchi sono chiusi con le tendine di seta che aumentano l'aria di rispettoso mistero di tutto l'ambiente. I professori d'orchestra sono al loro posto qualche minuto prima dell'ora fissata; parlano fra loro sottovoce: parlano, è inutile il dirlo, dell'opera e del maestro. Fra le quinte non si vede e non si sente nessuno: quello della Scala non pare più lo stesso palco scenico brulicante di bambine, di ragazze, di uomini, di *tramagnini*, quale l'abbiamo visto altre volte durante le prove di un ballo grande. Coristi e comparse aspettano ne' loro stanzoni il momento di essere chiamati in scena. Gli artisti principali sono nei camerini da' quali esce ogni tanto un gorgheggio, o il suono di una frase più volte ripetuta come per studiarne l'effetto. I due più assidui fra i componenti della direzione teatrale stanno chiacchierando dietro la prima quinta, vicino al loro palchetto, dove saliranno per assistere silenziosi alla prova.

Alle otto e mezza arriva il maestro. Boito, Giulio Ricordi, Faccio, l'hanno preceduto e sono andati ad aspettarlo all'ingresso dalla parte di via de' Filodrammatici. Il maestro è vestito secondo il solito, con la pelliccia, ed il fazzoletto di seta intorno al collo. Quand'è sul palco sbottona la pelliccia ed allenta un po' il fazzoletto; qualche volta lo toglie. È già al posto la bella scena dipinta dal Ferrario che serve per l'atto terzo e rappresenta la gran sala del castello nel quale Otello risiede. I lumi della ribalta fanno scintillare la vôlta a musaici su fondo dorato. Il maestro siede: Faccio è già salito al suo posto ed ha battuto due colpetti sul leggìo per richiamare l'attenzione dei professori d'orchestra. È un'abitudine; ma i professori son già tutti intenti alla musica e pronti ad incominciare.

L'orchestra attacca al principio della scena V fra Jago, Cassio ed Otello nascosto nel vano del verone. È una scena piena di musica efficacissima, ora piana, ora concitata, nella quale scoppiano lampi d'ira e serpeggia la malvagità dei sottintesi traditori di Jago; e termina col fragore di squilli di tromba e di un colpo di cannone che annunciano « l'approdo della trireme veneziana. » La trireme non si vede: ma comparisce invece fra le quinte a sinistra il cappello a cilindro e la fisonomia del primo magistrato civico milanese. Il sindaco Negri, da uomo d'ingegno, ha capito tutta la serietà dell'avvenimento artistico che sta per compiersi nella città da lui amministrata, e segue con intelligente premura tutte le fasi di quest'ultimo periodo di preparazione. L'alta importanza del suo ufficio lo preserva dalla prescrizione severa che esclude qualunque estraneo dalle prove dell'opera: egli rappresenta il comune di Milano, che è proprietario del teatro e gli paga la dote. Ma fino a quando il pezzo non è finito e l'orchestra tace, neppure il sindaco si avvicina al maestro per salutarlo.

*

Siamo alle due grandi scene finali dell'atto. Entrano gli ambasciatori veneti, le dame, i gentiluomini, i soldati ed i trombettieri; poi Desdemona seguìta da Emilia e dai paggi. Giulio Ricordi e Boito sorvegliano che tutti vadano al loro posto, senza confusione nè strepito. Anche le masse sembrano impegnate a far bene perchè il maestro sia contento alla prima e non abbia nulla da dire. I cori della Scala hanno tradizione secolare di abilità. La comparseria si può dire scelta, e non ha nulla che fare con quella raccogliticcia dei grandi balli. Alla antiprova generale i dignitari della Serenissima portavano già la loro toga senatoria con dignità di « zentilomeni..... »

Il gran finale echeggia solennemente nel teatro vuoto e lo riempie d'onde sonore: la fronte pensierosa del maestro sembra spianarsi: le sue labbra si muovono ad un sorriso di soddisfazione che equivale ad un grande elogio per i cantanti e per l'orchestra, che, appena finito il pezzo, s'alza di scatto come un professore solo, prorompe in un grido d'acclamazione ed applaude battendo gli archetti.

GLI INTERPRETI DELL'« OTELLO. »

È naturale che Verdi abbia voluto affidare ad artisti di merito l'interpretazione del suo nuovo lavoro, scegliendoli fra i migliori che si trovino su[illegible] ene de'nostri teatri di musica.

Non ha avuto bisogno di cercare un direttore d'orchestra, perchè Franco Faccio, concertatore e direttore d'orchestra alla Scala dal 1872, gode da un pezzo la fiducia di Verdi.

Franco Faccio è nato a Verona, alle Regaste di san Zeno, nel 1841. Fino a 12 anni studiò al ginnasio; poi sentitasi vocazione per la musica fu allievo del maestro Bernasconi fino al 1855. Venuto a Milano, fu ammesso al Conservatorio, dove ebbe per maestro di composizione il Ronchetti Monteviti. Condiscepolo di Arrigo Boito, si legò con lui di stretta amicizia e scrissero insieme, per il saggio finale, il mistero *Le sorelle d'Italia*. Col Boito ebbe l'assegno di 2000 lire per andare a perfezionarsi negli studii musicali fuori d'Italia; col Boito fece la campagna del 1866 ne'volontari Garibaldini.

Nel 1863 aveva fatto rappresentare la sua prima opera: *I profughi fiamminghi*, alla Scala, e nel 1865 l'*Amleto*, al Carlo Felice di Genova. Il libretto dell'*Amleto* è opera di Arrigo Boito.

Dal 1866 al 1868 intraprese un giro artistico in Scandinavia come direttore di concerti. Tornato a Milano, nel 1868 fu nominato professore al Conservatorio al posto del Croff e nel 1872 successe al Terziani come maestro concertatore e direttore d'orchestra alla Scala. Vienna, Madrid, Barcellona, Berlino, lo hanno applaudito come valentissimo direttore; nel 1878 a Parigi riportò un vero trionfo con la Società orchestrale milanese che dirige da molti anni.

Sono da menzionarsi fra le sue opere l'*Inno* scritto per l'apertura dell'Esposizione Nazionale di Torino nel 1884, e gli intermezzi sinfonici per la *Maria Antonietta* del Giacometti, due de'quali sono veri capolavori.

Morto il Mariani, nessuno può contrastare a Franco Faccio il primato come direttore d'orchestra fra tutti i maestri italiani; Milano si vanta di poterlo ormai noverare fra i suoi cittadini.

Aiuto e supplente del maestro Faccio alla Scala è il maestro Gaetano Coronaro, di Vincenza, egli pure allievo del nostro Conservatorio, dal quale uscì nel 1873, meritandosi un premio d'incoraggiamento stabilito dall'editore Francesco Lucca.

Il Coronaro viaggiò e studiò per un anno in Germania; poi scrisse *Il Tramonto*, idillio musicale su parole di Arrigo Boito, e *La Creola*, opera seria in tre atti rappresentata con plauso in varii teatri. Ultimamente ha compito una nuova opera: *La Signora di Challant*, ed è anche autore di molti pezzi di musica strumentale e da camera.

È professore al Conservatorio e maestro concertatore aggiunto alla Scala dal 1876.

*

Non possiamo nominativamente enumerare i meriti di ciascuno dei professori d'orchestra della Scala. Basterà dire che formano un complesso d'artisti che non ha il suo eguale in Italia ed ha dimostrato di poter competere con le più celebrate orchestre del mondo. Il De Angelis, il Del Longo, il Calzolari, il Magrini, il Negri, lo Zamperoni, il Carcano, l'Orsi, il Torriani, sono strumentisti di prim'ordine, e tutti quanti hanno mostrato un particolare impegno per secondare la premura con la quale il Faccio ha concertato e dirige lo spartito di Verdi.

*

La signora Romilda Pantaleoni, nata in Udine, appartiene ad una famiglia d'artisti. Il maestro Alceo Pantaleoni, già direttore d'orchestra per i balli alla Scala ed ora direttore d'orchestra all'Eden Théâtre, ed il basso cantante Pantaleoni, applaudito alla Scala nella parte d'Amonasro, sono suoi fratelli. Esordì come soprano nelle parti di grazia e fu, per esempio, una delle prime fra le nostre artiste di canto che interpretò la difficile parte di protagonista della *Mignon*, nella quale ci ricordiamo di averla sentita molto applaudire all'Apollo di Roma parecchi anni sono. E come all'Apollo, è stata sempre applaudita in molti teatri italiani e stranieri, ma soltanto da sette od otto anni essa ha rivelato completamente il suo talento di cantante drammatica. Il pubblico milanese, che l'aveva già udita una prima volta nel l'opera *La Selvaggia* del maestro Schira, le predisse un bell'avvenire quando cantò *La Forza del Destino* al Dal Verme, ed ha avuto la compiacenza di vedere avverate le sue predizioni riudendo in questi ultimi anni la signora Pantaleoni alla Scala negli *Ugonotti*, nella *Gioconda* e nella *Marion Delorme*. In questa opera del Ponchielli essa creò la parte della protagonista, meritando elogi grandissimi come attrice e come cantante. La signora Pantaleoni è dotata di una squisita sensibilità artistica e di una vera passione per la musica e per il teatro. Il maestro Verdi l'ha preferita a qualunque altra prima donna per affidarle la parte di Desdemona nel suo *Otello*, parte che richiede appunto molta abilità nel canto e molta forza di espressione drammatica.

La signora Ginevra Colombo maritata Petrovich è nata a Milano nel 1858 ed ha studiato al nostro Conservatorio. Dopo aver cantato in parecchi teatri principali d'Italia, fu in Spagna ed in Grecia. A Milano fu applaudita al Dal Verme nei *Due Foscari*. Maritatasi al tenore Petrovich, i suoi doveri di madre la obbligarono a lasciare per due anni il teatro. Andò poi nell'India, in Cina, in Rumenia, ed ebbe festosissime accoglienze al teatro principale di Bukarest. Scritturata per l'America del Sud dall'impresario Ducci era imbarcata sull'*Italia*, che fece naufragio sulle coste del Chilì. Fino dal settembre l'impresa della Scala la scelse, coll'approvazione del maestro Verdi, per la parte d'Emilia nell'*Otello*: parte di non grande entità come azione drammatica e di non molto effetto, ma difficile e faticosa e di una tessitura che va da toni bassissimi, quasi di contralto, fino ad acuti di soprano assoluto.

Il cav. Francesco Tamagno è nato a Torino nel 1851. Esordì nel *Ballo in Maschera* al teatro Bellini di Palermo, meravigliando gli uditori coll'estensione e la forza della sua voce. Poi cantò alla Fenice di Venezia ed in altri principali teatri d'Italia. Il pubblico della Scala gli confermò la reputazione di tenore « di primo cartello » ch'egli s'era di già acquistata, quando nel 1880 cantò l'*Ernani* con la D'Angeri e il Maurel, e chiuse la stagione col *Boccanegra*. Nel nostro grande teatro, dove gli è stata sempre dimostrata grandissima simpatia, fu continuamente applaudito in diverse stagioni successive, cantando nel *Don Carlos*, nell'*Aida*, nel *Profeta* e creando la parte di primo tenore nel *Figliol Prodigo* e recentemente nella *Marion Delorme*. Scritturato per quattro anni consecutivi dall'impresario Ferrari ha fatto furore a Montevideo, a Buenos Ayres, a Rio Janeiro. Ha cantato nel 1880-81 a Lisbona e nel 1885-86 a Madrid. Nessun altro tenore italiano può ormai contrastargli il primato. Gli era riservata la soddisfazione di chiudere la sua carriera artistica creando la parte di protagonista nell'*Otello* di Verdi. Diciamo così perchè il Tamagno ha manifestato agli amici l'intenzione di ritirarsi dal teatro dopo la corrente stagione della Scala e quella di primavera al Costanzi di Roma, dove è scritturato per cantare l'*Otello*. Il Tamagno è già ricco e possiede una magnifica villa presso Varese: gli sorride l'idea di ritirarsi, ancora giovine, a godere tranquillamente, da pacifico proprietario, il patrimonio accumulato in quindici anni di fortunata carriera. Ma è lecito sperare ch'egli non abbandoni completamente le scene e che almeno, se non lo seducono più i lunghi viaggi ed i trionfi di là dal mare, consenta a far sentire di tanto in tanto la sua voce in questo nostro paese dove fiorisce l'arancio, ma dove pur troppo non fioriscono più i tenori.

Vittorio Maurel, nato a Marsiglia nel 1847, è figlio di un esimio architetto autore di molti grandiosi edifici e fra gli altri del casino di Monte Carlo. Studiò egli pure architettura alla Scuola d'arti e mestieri di Aix, poi cominciò il tirocinio professionale col padre: ma a 17 anni, spinto da vera passione per la musica, ottenne dal padre il permesso di abbandonare l'architettura e dedicarsi all'arte del canto, nella quale gli fu maestro Giulio Benedict, professore nel Conservatorio di Marsiglia. A 20 anni esordì nel *Guglielmo Tell* sostituendo improvvisamente il baritono Merly ammalato, e levando d'imbarazzo il noto direttore Halanzier. Da Marsiglia passò al Conservatorio di Parigi per completare i suoi studi musicali e dopo un anno, avendo meritato i primi premi di canto e di declamazione, fu scritturato all'opera dove debuttò nel *Trovatore*. Ma al celebre Faure garbava poco la concorrenza di un giovine artista di merito, e nel 1869 il Maurel decise di venire in Italia dove fu scritturato alla Scala e vi creò la parte di Cacicco nel *Guarany*. Cantò il *Don Carlos* alla Scala, il *Ruy Blas* e la *Favorita* a Vicenza; poi a Venezia, a Roma, a Trieste, a Firenze, in Inghilterra, nell'America del Nord, in Russia, e di nuovo alla Scala, nell'*Ernani* e nel *Simone Boccanegra* allora modificato da Verdi; all'Opéra di Parigi nell'*Amleto* di Thomas, a Barcellona, a Madrid, ed ancora una volta alla Scala nella *Stella del Nord*. Nel 1883 tentò, con i fratelli Corti, di ridar vita al teatro Italiano a Parigi; ma il tentativo non ebbe fortuna. Dovette quindi riacquistare la sua posizione artistica cantando in Spagna ed all'Opéra Comique di Parigi, nella *Stella del Nord*, nello *Zampa* d'Herold e nel *Sogno d'una notte d'estate*

del Thomas. Scelto da Verdi per interpretare la parte nell'*Otello* ricompare per la sesta volta sul teatro nel quale esordì come cantante italiano. La parte ad esso affidata al Maurel è importantissima non soltanto per il canto ma anche per l'azione: l'intelligenza del Maurel è tale ch'egli saprà interpretare le intenzioni del maestro come quelle del poeta.

Giovanni Paroli di Brescia, nato nel 1856, cominciò la sua carriera a dodici anni, in una compagnia di bambini cantanti, nelle parti buffe. Allora non sapeva la musica; poi la studiò seriamente, e fu scritturato al Cairo nel 1875, a Pietroburgo nel 1877 e al teatro Italiano di Parigi, sotto la direzione del Maurel, dal 1883 al 1885. Nel 1886 andò nell'America del Sud con la compagnia del Ferrari. Ha cantato anche a Roma, in Spagna, a Vienna, a Berlino, e l'anno scorso alla Scala nel *Roberto il Diavolo*. Fu confermato per la parte di Cassio nell'*Otello*.

Francesco Navarrini è nato a Cittadella (Padova) nel 1858. Studiò l'arte del canto a Milano col maestro Bazzoni; esordì nel 1878 a Treviso: poi cantò al San Carlo di Napoli, al Regio di Torino, al Bellini di Palermo, al Comunale di Bologna, al Comunale di Trieste, ed in altri principali teatri d'Italia; al San Carlo di Lisbona, al Reale di Madrid, a Siviglia, a Oporto, a Buenos Aires, a Rio Janeiro. Al teatro della Scala è stato confermato per varie stagioni consecutive ed il nostro pubblico ha sempre apprezzato come si merita la sua bella voce di basso ed il suo buon metodo di canto. Nell'*Otello* interpreterà la parte di Ludovico.

Il Fornari, il Limonta, il Lagomarsino sono vecchie conoscenze del pubblico della Scala; artisti coscenziosi che completano perfettamente l'eccellente insieme di cantanti ai quali è affidata l'interpretazione del nuovo Otello.

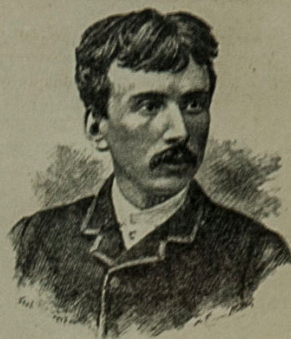
Le scene dell'*Otello* sono opera del cav. Carlo Ferrario. Questo egregio artista, professore di prospettiva alla R. Accademia di Belle Arti di Brera, ha consentito di riprendere straordinariamente l'antico suo posto di pittore scenografo della Scala per schizzare e dipingere, aiutato dal figlio, le quattro scene dell'opera.

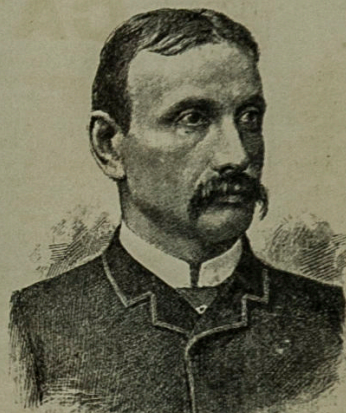
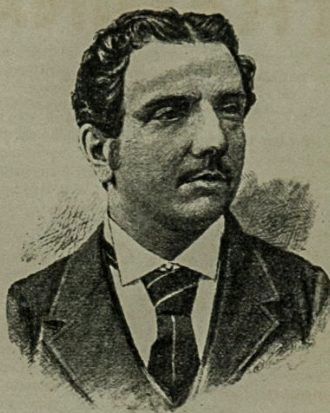
La prima rappresenta il pergolato di una taverna con la vista del mare e degli spalti d'un castello: la seconda, una sala terrena di quel castello, con due vasti veroni ed una porta in mezzo che dà sul giardino: la terza, la gran sala del detto castello, con un vasto peristilio a colonne che la mette in comunicazione con una sala più piccola. Le linee architettoniche di questa scena sono veramente grandiose e di bellissimo effetto. Finalmente la quarta scena rappresenta la camera di Desdemona. Per ottenere maggiore impressione di verità lo spazio della bocca d'opera è ristretto da un panneggiamento: il fondo della scena è un bellissimo saggio d'interno in stile bizantino ricchissimo, quale s'addice alla dimora di un provveditore della Serenissima.

•

I costumi escono dalla sartoria degli Eredi Vicinelli e sono stati disegnati da Alfredo Edel, che nell'estate passata si è trattenuto lungamente a Venezia facendo molte ricerche sui quadri dei principali maestri della scuola veneziana e nel museo Correr. L'Edel, col solito gusto, ha saputo felicemente accoppiare il carattere storico ed artistico alla magnificenza della quale è necessario fare sfoggio sul palco scenico. Non sapremmo dire quale, fra i tanti costumi sia meglio riuscito: quelli de'principali personaggi sono tutti indovinatissimi, ed in quelli delle masse abbonda lo stesso sfarzo e la stessa eleganza. In qualunque teatro del mondo non si potrà far nulla di meglio di quanto ha fatto l'Edel, dal quale tutti i vestiaristi copieranno addirittura senza inutili perdite di tempo, e sicuri del fatto loro.

Alfredo Edel.

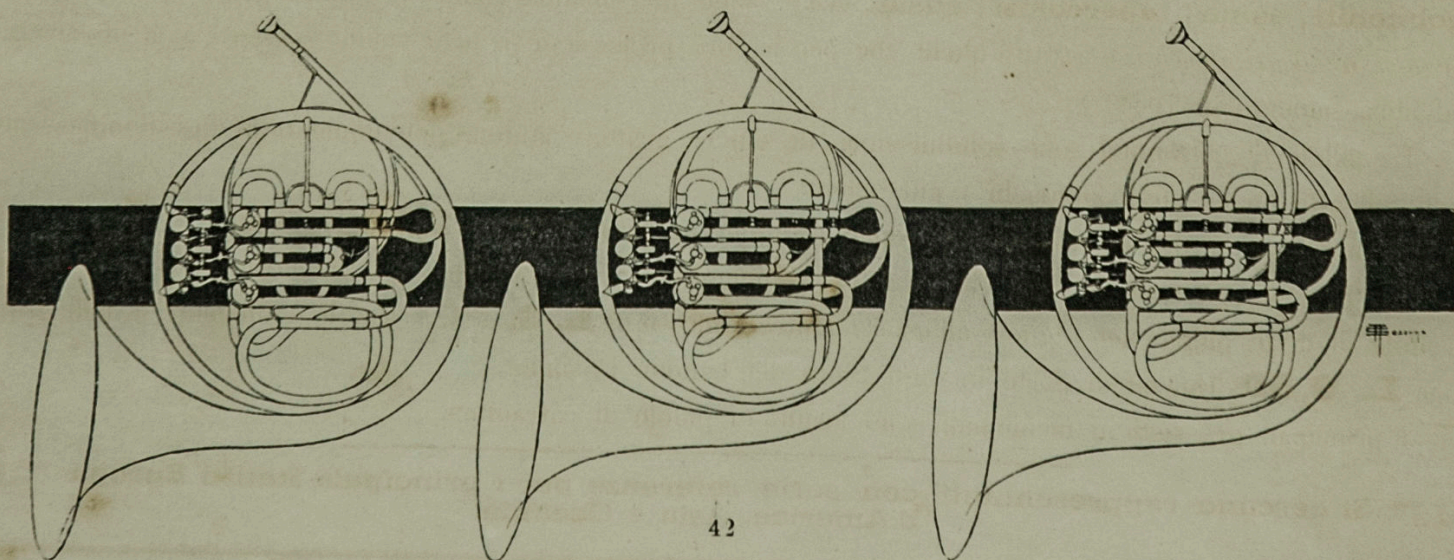
Il solo meccanismo scenico di qualche importanza è quello della tempesta nel primo atto, opera di Luigi Caprara. Gli attrezzi, fatti pure con i disegni dell'Edel, sono stati preparati dalla ditta Rancati e compagni. I gioielli de' personaggi secondari e delle masse sono lavoro di Achille Corbella: ma l'armatura, le armi ed i gioielli d'Otello e quelli di Desdemona escono dall'officina di Napoleone Corbella, e sono stati essi pure condotti a termine sopra disegni dell'Edel.

•

Sarebbe una grossa ingiustizia il terminare questi brevi cenni intorno a quanti hanno cooperato all'andata in scena dell'*Otello* senza far menzione dei coraggiosi impresari ai quali Milano deve i migliori spettacoli teatrali che hanno dilettato il pubblico in questi ultimi anni — come ad esempio le riproduzioni del *Don Carlos* e del *Boccanegra*, la resurrezione del *Mefistofele* ed i grandi balli *Excelsior* ed *Amor*.

I fratelli Cesare ed Enrico Corti discendono da nobile e ricchissima famiglia di Bergamo. La loro madre, nata contessa Colleoni, era eccellente pianista e cantante di merito. Il padre Lorenzo, dopo essere stato uno de' più eleganti giovinotti di Bergamo, divenuto impresario per caso e per amore dell'arte musicale, diresse il teatro dell'Opera Italiana a Parigi nel 1849 e per molti anni successivi. I figli Cesare ed Enrico continuarono l'azienda del padre in teatri principali italiani ed esteri. Ma il loro teatro preferito è la Scala, della quale hanno continuato le tradizioni più belle. Contribuendo a decidere il maestro Verdi a far rappresentare la sua opera i fratelli Corti hanno reso un grandissimo servigio all'arte musicale italiana.

Non vogliamo tacere che Cesare Corti nel 1859-60 non si dimenticò d'essere italiano e fu fra i primi lombardi arruolati nell'esercito piemontese, guadagnando sul campo di battaglia una ferita e la medaglia al valore militare.

È finito ormai il nostro cómpito. Rinnoviamo un reverente saluto al sommo maestro cui queste pagine son dedicate, ripetendo col Foscolo che « que' pochi creati, que' pochi nati alle arti belle hanno in sè stessi, ne' muscoli delle loro viscere, ne' nervi del loro cervello, tutto il perchè ed il come della loro arte. » E l'arte di Giuseppe Verdi, come la Diva Pegasea invocata dall'Alighieri,

. . . . gl'ingegni
Fa gloriosi e rendeli longevi
Ed essi seco le cittadi e i regni.

Ugo Pesci.

CATRAMINA
Tossi
Laringiti
Bronchiti
Abbassamento di voce
Etisia
Asma
Tubercolosi
Catarri
MILANO
FABBRICA
CATRAMINA
“... Le pillole di catramina BERTELLI sono ottime, di una efficacia *indiscutibile* nelle affezioni dell'apparato respiratorio ...”
DOTT. CAV. GIOVANNI LONGHI.
Primario all'Ospedale Maggiore di Milano. Prof. nella R. Università di Pavia.
“... Mi sono giovato molto efficacemente della catramina BERTELLI, in casi di bronchite cronica, con molta secrezione catarrale .... Essa diminuisce rapidamente l'espettorato, calma gli eccessi di tosse, e quindi l'ammalato riposa calmo la notte, acquista in forze e in peso, attivandosi il processo nutritivo ... È gradevole e ben tollerata ...”
DOTT. SAGLIONE COMM. CARLO
Medico di S. M. il Re d'Italia.
“... In casi di catarri bronco polmonari ed altre malattie dell'apparato respiratorio, le pillole di catramina BERTELLI corrisposero sempre favorevolmente, per cui ne consiglio l'uso, certo di averne dei pronti vantaggi..”
DOTT. CASATI CAV GAETANO
Medico Primario al Brefotrofio Provinciale di Milano.
“... Nella bronchite lenta, nella broncorrea, e in parecchi casi di tubercolosi polmonare, le pillole di catramina BERTELLI, mi diedero risultati superiori all'aspettazione. Sono tolleratissime dagli stomachi deboli ....”
DOTT. REZZONICO CAV. ANTONIO
Primario Emerito e consulente straordinario all'Ospedale Maggiore di Milano.
“... Le pillole di catramina BERTELLI sono un' eccellente rimedio per le bronchiti, catarri, ed altre malattie polmonari ...”
DOTTOR BAZZONI CAV. CARLO
Consulente in Milano.
“... Nei catarri lenti bronchiali e polmonari, le pillole di catramina BERTELLI sono un ottimo rimedio ...”
DOTTOR BOSIZIO CAV. PIETRO
Consulente in Milano.
“... Le pillole di catramina BERTELLI sono decisamente efficacissime nelle affezioni bronchiali ...”
DOTT. GIOVANNI FENINI
Medico Municipale di Milano.
“... Nei catarri tracheo bronchiali, sub-acuti o cronici, nelle lenti bronchiti, le pillole di catramina BERTELLI sono di un' efficacia straordinaria ...”
DOTTOR. CAV. RINALDO TURRI
Consulente in Ferrara.

☞ 52,100 ☜
PREMI

CINQUEMILACENTO

dei quali in oggetti d'oro e d'argento, dell'effettivo complessivo valore di Italiane Lire

Duecentocinquemila

a guarentigia della qual somma venne fatto deposito in altrettanta Rendita Italiana presso la sede di Genova della

BANCA NAZIONALE

I suddetti premi sono convertibili in contanti, senza deduzione o ritenuta qualsiasi, di modo che i vincitori possono calcolare che incasseranno realmente il totale importo attribuito a ciascuna delle indicate vincite.

☞ 47,000 ☜
PREMI

consistono in altrettanti oggetti di vero valore artistico, appositamente eseguiti per ricordo ai compratori di biglietti di questa Lotteria — Sono dunque complessivamente

Cinquantaduemilacento Premi

assegnati ai **212,000** biglietti della

LOTTERIA ITALIANA
DI BENEFICENZA

a favore dell'Ospizio di S. Margherita

IN ROMA

Regi Decreti 14 aprile e 28 luglio 1886.

NB. *Tutti i biglietti sono controllati e timbrati dalla Prefettura e dall' Ufficio del bollo governativo.*

Ogni Numero costa
UNA LIRA
e può vincere più Premi.

DIECI Numeri costano **DIECI** Lire; il loro acquisto dà diritto a un premio, oltr a concorrere ad altre vincite eventuali.

CENTO Numeri costano **CENTO** Lire, danno diritto ad undici premi, parte in danaro, parte in oggetti artistici, e possono vincere altri **CENTO** eventuali premi tutti in denaro.

I Premi principali sono di Lire

CENTOMILA
VENTIMILA DIECIMILA

Per giungere in tempo all'acquisto di biglietti da **Dieci** e **Cento** Numeri, con premi garantiti, **sollecitare le domande.**

L' ESTRAZIONE
assolutamente irrevocabile
avrà luogo pubblicamente in **Roma**

il 20 Febbraio 1887

nella sala massima del Campidoglio, sotto la speciale vigilanza di una commissione composta dei rappresentanti della R. Prefettura, della R. Intendenza di Finanza e presieduta dal Sindaco.

La vendita dei biglietti è aperta in **Genova**, presso la **BANCA FRATELLI CASARETO di Francesco**, via Carlo Felice, 10, incaricata dell'emissione.

In **Milano**, presso **R. Iremonger e C.**, via Carlo Alberto, 4, e **Francesco Grisi**, banchiere, piazza Mercanti.

Ogni richiesta di biglietti deve essere accompagnata dal relativo importo, coll'aggiunta di **Cent. 50** per le spese d'invio alle richieste inferiori a 100 numeri.

CIRCOLO DILETTANTI
Mandolinisti e Chitarristi di Milano

Fondato il 1° ottobre 1885

Sede Provvisoria

Via Rastrelli, N. 10. MILANO Via Rastrelli, N. 10.

Scopo della Società è lo studio e la diffusione del Mandolino, della Mandola, del Liuto, della Chitarra, dell'Arpa, della Cetra, ed altri istrumenti omogenei; e lo studio della buona musica, da eseguirsi con detti strumenti in Concerti orchestrali, da darsi per divertimento dei Soci ed a scopo di beneficenza.

Il Circolo si propone di raggiungere l' intento mediante:

a) una scuola divisa in sezioni, a seconda dei vari strumenti;
b) esercitazioni e prove nella musica d'orchestra o nella musica da camera;
c) concerti ordinari e straordinari, mattinate e serenate.

Gratis a chi ne fa domanda: Programma — Basi di Statuto — Orario per le lezioni e le esercitazioni in Orchestra — Tariffa per il noleggio degli strumenti — Elenco dei Soci e dei membri del Consiglio Direttivo.

Quota Sociale: I Soci Effettivi e Contribuenti pagano 5 lire mensili anticipate e sono impegnati per tre mesi, trascorsi i quali l'impegno di Ciascun Socio dura un anno ed ove non venga trasmessa rinunzia alla Presidenza un mese prima dello spirare del detto termine, s'intenderà riconfermato per un altro anno nei diritti e negli obblighi stabiliti dallo Statuto Sociale; e così di seguito.

Sezione Scuola con Premi d' incoraggiamento: I Soci Effettivi Allievi, ossia principianti, pagando altre 5 lire mensili anticipate, possono essere ammessi alla Scuola di uno strumento, con diritto ad 8 lezioni al mese. Per la Scuola, l'impegno dei Soci è di mese in mese. — I Premi consistono in medaglie d'oro, d'argento e di bronzo.

Chiunque voglia essere ammesso a far parte del Circolo, dovrà presentare o far presentare da un Socio (Effettivo o Contribuente) alla Presidenza del Consiglio, una domanda da esso firmata coll' indicazione della sua posizione sociale e del suo domicilio, e con l'espressa dichiarazione di aver presa esatta cognizione dello Statuto, coll' obbligo di sottostarvi. Tale domanda, che dovrà inoltre essere firmata dal Socio proponente, resterà affissa nella Sede Sociale dal giorno in cui fu presentata fino alla più prossima Assemblea, dopo di che si procederà alla votazione segreta fra i Soci Effettivi a Contribuenti.

Per essere ammesso quale Socio del Circolo, il candidato dovrà riportare almeno due terzi di voti favorevoli nell'Adunanza generale.

Il Circolo somministra a ciascun Socio, per l'uso nella propria Sede, lo strumento (col relativo astuccio), il Leggìo, il Metodo, e la Musica.

Esonero dal pagamento della quota Sociale:

Dal 1° Gennaio 1887 al 30 Settembre 1887, tutti i Soci musicisti, *dilettanti di chitarra*, che fossero già idonei a suonare nell'orchestra sociale, saranno esonerati dal pagamento della quota sociale, purchè si obbligassero di intervenire almeno quattro volte alla settimana alle esercitazioni ed alle prove orchestrali, ai Concerti ordinari e straordinari ed alle relative prove.

Numero dei Soci del Circolo. A tutto il giorno 30 Dicembre, dell'anno 1886, i Soci Effettivi e Contribuenti inscritti sono in numero di sessanta.

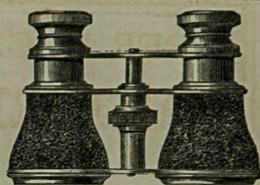
Le Estasi Umane di Paolo Mantegazza

LIRE SETTE. – Due volumi di complessive 700 pag. – **LIRE SETTE.**

DIRIGERE COMMISSIONI E VAGLIA AGLI EDITORI FRATELLI TREVES, IN MILANO.

Unica Fabbrica Nazionale

di Binoccoli e Cannocchiali
d'ogni specie

ARTICOLO FINISSIMO PER TEATRO

«LA FILOTECNICA»
DITTA
Ing. A. SALMOIRAGHI

Studio: Piazza del Duomo, N. 25.
Officine: San Vittore Grande, N. 37.

CATALOGO GRATIS A RICHIESTA.

PIANO-FORTI
STABILIMENTO
EUGENIO COSSELLI

VENEZIA - CAMPO SANT'ANGELO - VENEZIA

POSSIDENTI.

CATALOGO ILLUSTRATO
DELLE
SEMENTI e PIANTE

(un be' volume di 64 pagine con 100 incisioni)

Viene spedito **GRATIS** *dietro richiesta ai* **Fratelli INGEGNOLI,** *Corso Loreto, 45, Milano.*

Milano - F.lli TREVES, Ed. - Milano

NUOVO DIZIONARIO
FRANCESE-ITALIANO
E ITALIANO-FRANCESE

Commerciale, Scientifico, Tecnico, Militare, Marinaresco, ecc.

ARRICCHITO

1° D'un gran numero di locuzioni, gallicismi ed idiotismi più in uso, coi segni dei diversi significati;
2° Di oltre 20,000 esempii nelle due lingue;
3.° Delle voci dell'uso toscano;
4.° Dei vocaboli antiquati;
5.° Della retta pronuncia delle parole nei casi dubbii;
6.° D'un dizionario di nomi proprii, si personali che storici, geografici e mitologici

COMPILATO DA
B. MELZI

Autore del *Nuovo Vocabolario Universale della Lingua Italiana*. Già direttore de l' *École de Langues Modernes*, in Parigi, ecc.

La parte I, Francese-Italiana
L. 2. 50.

Dirigere commissioni e vaglia agli Editori *Fratelli Treves*, Milano.

Milano.- F.lli TREVES, Ed. -Milano

ULTIME PUBBLICAZION
DEL
Florilegio Drammatico

Centesimi 35 il numero.

691 Lo studente di Salamanca, di *L. Bellotti-Bon.*
692-3 Età ingrata! di *E. Pailleron* (autore del Mondo della noia).
694 Bruto sciogli il cane! di *M. Rosier*; Silvio e Silvania, di *Labiche.*
695-6 Il dramma di via Grenelle, di *Maf e Avalan.*
697 Il Padrino, di *E Scribe*, traduzione del cav *D. Bassi*; Un bagno freddo, di *L. Coppola.*
698 La figlia del re Renato; Consigli sull'equitazione, di *D. Bassi.*
699 Chi non prova non crede, di *T. Tecchi*; La cena di Don Giovanni, di *D. Bassi.*
700 Che cosa è il cappello?: La visita alla palazzina, di *D. Bassi.*
701-2 Sergio Panine, di *Giorgio Ohnet.*
703 Fedeltà rusticana; Tutto per una mosca! di *D Bassi.*
704-5 Il padre di Marziale, di *Alberto Delpit*, traduzione di *Ferdinando Martini.*
706 La contessa di Santaflora, di *L. Alberti.*
707-8 Un romanzo parigino, di *Ottavio Feuillet*, traduzione di *Gennaro Minervini.*
709-10 Testolina sventata! di *Delacourt.*
711 Cuccoletti non è arrivato! di *N. Gallo*; Un nuovo Ruy-Blas, di *D. Bassi.*
712-3 Una perla, di *Grisafulli*, traduzione di *Ferdinando Martini.*
714 I promessi sposi, di *F. Belli-Blanes*; Le mie metamorfosi, di *N. Gallo.*
715 La fiammeggiante o Il Capitano di lungo corso, di *P. Ferrier.*
716 Dallo sciopero al misfatto, di *O. Prinzivalli.*

Dirigere commiss. e vaglia ai Fratelli Treves, Milano.

MARCO DAL TEDESCO - VENEZIA

Fabbrica e depositi mobili d'intaglio e d'ebanisteria di stile antico e moderno

BREVETTATO DA S. M. IL RE D'ITALIA

VENEZIA

Palazzo Giorgione Rialto San Silvestro.

Andrea Cornelis romanzo di P. BOURGET. Un bel vol. L. 1 — *Dirigere comm. e vaglia ai F.lli Treves, Milano.*

PANSINI GALLO e C.a

MOLFETTA (Bari)

BISCOTTINI DA THE

Medaglia d'Oro Esposizione Torino 1884

Si spediscono in pacco postale da Kil. 3 franco a domicilio in tutta Italia verso pagamento anticipato di **Lire 5.**

È aperta l'associazione pel 1887

AL PREMIATO GIORNALE

L'ITALIA AGRICOLA

SI PUBBLICA AL **10**, **20** E **30** D'OGNI MESE, IN 24 PAGINE ILLUSTRATE

Abbonamento annuo per tutta Italia: L. 15

CON DIRITTO AL PREMIO DI DUE VOLUMI D'AMENA LETTURA

Numero di saggio a richiesta

AMMINISTRAZIONE — **MILANO** — Via Silvio Pellico, N. 6.

SPOSTATI, di EMMA PERODI, L. 3,50. (**Dirigere comm. e vaglia ai F.lli Treves, Milano**).

Confezioni per Signora

D. VENTURA

MILANO — Corso Vittorio Emanuele, 29, primo piano nobile — MILANO

CONFEZIONI RICCHE

Visites -- Dolmans -- Ulsters -- Jaquettes

COSTUMI

per Visita -- Passeggio -- Viaggio

Toilettes per sera -- Corredi da nozze

Assortimento di Tessuti nuovissimi.

GIULIO ROSSI

PITTORE FOTOGRAFO

Si fanno ritratti in ogni genere e formato, copie di stampe, riproduzioni, ingrandimenti inalterabili, ritratti su porcellana per monumenti, ecc.

MILANO

20, Corso Vittorio Emanuele, 20.

GENOVA

Corso Garibaldi, 6. — Salita Battistine, 6.

GRANDE MAGAZZENO E FABBRICA DI ALESS. AVANZINI Via Manzoni. - Milano.

GIUOCATOLI — CHINCAGLIE

PROFUMERIE

Speciale confezione in BAMBOLE | Profumi AJCARDI di S. Remo

Fabbrica attrezzi per GINNASTICA | Saponi ONETO di Sanpierdarena

Organetto Ariston, L. 35

Lo **Stabilimento Musica ed Istrumenti**

PIGNA e ROVIDA - Milano, Gall. V. E., 88-92,

spedisce **GRATIS** e **franco di porto in tutto il mondo** il **CATALOGO GENERALE** 1887 e l'**ALMANACCO tascabile illustrato** 1887 a chiunque ne faccia domanda. Acquistando per una somma non inferiore di **netti** fr. **5** da oggi a tutto il 27 **febbraio** 1887, si avrà diritto **GRATIS** a **tanta musica** per **lordi** fr. **5** a scelta dal Catalogo Generale 1887, pag. 1 a 13, contenente composizioni dei migliori e più rinomati autori. — **GRATIS** il Catalogo illustrato e prezzo corrente dei **Cartofoni! Silofoni! Cristallofoni! Excelsior!** ecc., ecc. **Assoluta novità!! GRATIS.**

ANNA KARENINE

DEL CONTE

Leone Tolstoi

con una prefazione di

DOMENICO CIÀMPOLI

sui romanzi russi

Due volumi della *Biblioteca Amena*

LIRE DUE.

Dirigere commissioni e vaglia agli Editori Fratelli Treves, Milano, Via Palermo.

ALBERGO LA LUNA

VENEZIA

Il più vicino alla Piazza San Marco di fronte al Palazzo Reale.

B. RUOL, Proprietario.

Società Generale Italiana di Elettricità

SISTEMA EDISON

OFFICINA Via S. Radegonda, 4. — MILANO — AMMINISTRAZIONE Via A. Manzoni, 12-A.

IMPIANTI DI ILLUMINAZIONE ELETTRICA

ad arco e ad incandescenza

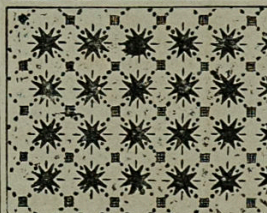
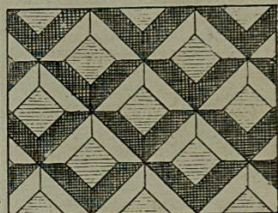
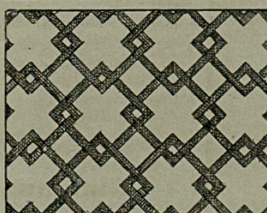
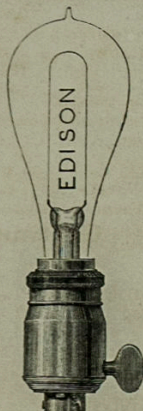
25,000 LAMPADE INSTALLATE

Più di 100 installazioni di luce elettrica per officine, opifici industriali, stabilimenti pubblici, teatri, piroscafi, alberghi, ospedali, ville. Officina centrale per l'illuminazione elettrica pubblica e privata di Milano con 10,000 lampade ad incandescenza e 200 lampade ad arco alimentate da una sola officina in un raggio di 1600 metri.

150 Macchine installate da 20 a 1200 lampade.

RAPPRESENTANZA IN ITALIA DELLA DITTA

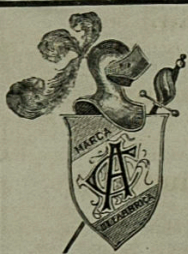
GANZ e C.

Per le applicazioni del sistema ZIPERNOWSKI-DÉRI di distribuzione dell'Elettricità a grandi distanze.

F.lli ZARI

MILANO

Corso Vittorio Emanuele, 33

Pavimenti e Tappeti di legno

Stabilimento in Bovisio.

ACHILLE CORBELLA

Fornitore del Teatro alla Scala

FABBRICA di GIOJELLERIA ed ARMI d'ogni genere PER TEATRO

VIA SAN PAOLO, N. 6.

MILANO

EPIAMATILO

NUOVO UNGUENTO SOLLIEVO ISTANTANEO

dei **CALLI**

Specialità DE AMBROSIS Chir. Ped. Callista

MILANO - *Via Carlo Alberto, 20* - MILANO

Si garantisce l'efficacia a chi osserverà l'istruzione.

L. **2** la scatola completa L. **2**

Vendita da De Ambrosis e dalle principali Farmacie e Drogherie del Regno.

P. DeAmbrosis

ESIGERE LA MARCA DI FABBRICA

LA DITTA

Luigi Ghezzi

che ha traslocato i suoi **MAGAZZENI DI CAPPELLI** dalla Via Santa Margherita alla PIAZZA del DUOMO, N. 8, Milano dirimpetto alla Cattedrale **AVVISA** la sua distinta clientela che tiene sempre un copioso assortimento dei generi speciali in **Cappelli da Uomo, Signora** e **Ragazzi** delle più alte mode di Parigi e Londra. — L'è poi arrivato un vasto assortimento di **piume e fiori per soirées e balli.**

PREZZI ECCEZIONALI

PREMIATO STABILIMENTO IN Sementi d'Orto, da Fiore e da Prato di PAOLO DECOPPET, Milano, Via Pietro Verri, 9.

Si spedisce gratis e franco il ricco Catalogo illustrato a richiesta.

SOCIETÀ INTERNAZIONALE COOPERATIVA DI TRASPORTI

(ANONIMA CON CAPITALE ILLIMITATO)

UFFICIO PRINCIPALE Via Flavio Gioja, 87 a 90. — **NAPOLI** — UFFICIO SUCCURSALE Via Arenaccia, 19.

Spedizioni per qualunque destino — Corrispondenti associati su tutte le principali piazze italiane ed estere — Servizio speciale di carri pel trasporto di materiali da costruzione — Ufficio gratuito d'informazioni per Napoli a beneficio dei soli azionisti a cui sono attribuiti altri vantaggi, come dallo Statuto Sociale.

Due mesi in Bulgaria

Note di VICO MANTEGAZZA

PER FAR SEGUITO ALLA *Bulgaria dei Bulgari* di ALBERTO DE HUHN

L.3:50. - Un volume di 320 pagine. - **L.3:50.**

Dir. comm. e vaglia ai F.lli Treves, Milano.

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

Fra breve intraprenderemo la pubblicazione dell'opera

ALLE PORTE D'ITALIA, di E. De Amicis.

Prima Fabbrica Nazionale in ORNAMENTI per COSTUMI TEATRALI

DIADEMI, DECORAZIONI, ARMATURE E CHINCAGLIERIE

NAPOLEONE CORBELLA

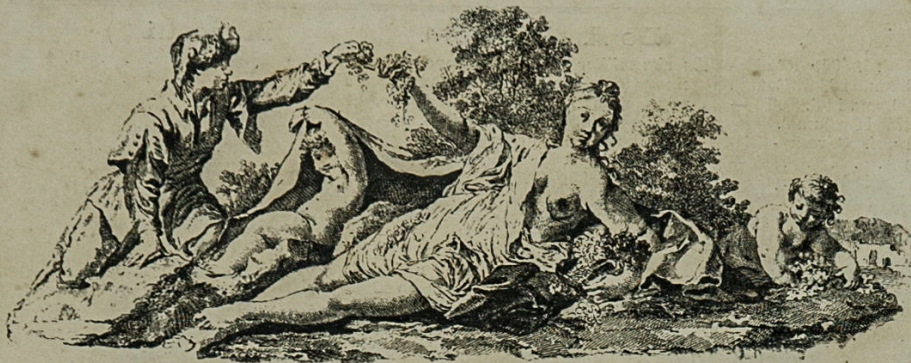
MILANO — Via Monforte, N. 17. — MILANO

GLI ANNUNZI SI RICEVONO in Milano presso l'Ufficio di Pubblicità dei FRATELLI TREVES, Galleria Vittorio Emanuele, N. 51; per la Francia e l'Inghilterra (anche per la réclame), presso la Compagnia Generale di Pubblicità Estera JOHN F. JONES, a Parigi, Faubourg Montmartre, 31 bis, e a Londra, Fleet Street, 166.

ASSOCIAZIONI APERTE PER L'ANNO 1887.

GERUSALEMME LIBERATA

di TORQUATO TASSO, con le illustrazioni del celebre G. B. PIAZZETTA

Fac-simile dell'edizione principe del MDCCXLV
dedicata a Maria Teresa

Questa splendida edizione, che riproduce le famose stampe di uno dei più rinomati artisti del secolo scorso, vien fatta nel formato in-folio dell'Ariosto e della Bibbia del Doré. Ciascuno dei XX canti del grande poema è illustrato da una grande incisione, oltre alle incisioni minori in testa e infine d'ogni canto. Questa riproduzione, fatta fedelmente coi nuovi sistemi che il nostro stabilimento, unico in Italia, ha introdotti, formerà un vero capolavoro artistico.

USCIRÀ A DISPENSE DI 40 PAGINE, FORMATO IN-FOLIO, STAMPATE A DUE COLORI E SPLENDIDAMENTE ILLUSTRATE.

LIRE DUE la Dispensa. — Associazione all'opera completa, per l'Italia, LIRE VENTICINQUE. — Estero, Fr. TRENTA.

Lavori Femminili

Questo giornale ha soltanto sei anni di vita e a quest'ora è divenuto il compagno costante di tutte le signore operose, per la sua pratica utilità, ricchezza, eleganza, varietà dei disegni. È uno dei migliori giornali di questo genere e l'unico che si pubblichi in Italia, dove già da molto tempo si lamentava la mancanza d'un giornale che si dedicasse con cura ed esclusivamente ai **lavori femminili**. Il nostro giornale si occupa di tutti i lavori all'**uncinetto** — a **maglia** — a **cannetti** — al **modano** — a **macramé** — a **giorno** — col **passamano** — col **nastrino** — in **jais** — a **punto lineare** — a **punto piatto**. — Ricami in **applicazione** sul **panno** — sul **velluto** — sulla **pelle**. — Ricami genere **Gobelins** — **Rinascimento** — **Veneziano** — **Spagnuolo**. — Ricami in **bianco** — sul **tulle** — sul **canovaccio** — a **colori**, ecc. ecc., e tiene informate le signore di tutte le novità che ci sono in fatto di lavori. Questo giornale per la sua immensa utilità e per il mitissimo prezzo di associazione è il più utile e il più economico giornale che si conosca, ed è divenuto il passatempo delle giovanette, che le invoglia ai lavori utili e piacevoli, bene accetto nelle scuole, nei collegi ed altri istituti d'educazione femminile, ed è infine la gioia di tutte le famiglie econome e laboriose che se lo tengono caro e lo aspettano tutti i mesi con impazienza

Esce una volta al mese in un elegante fascicolo di 8 pagine di testo ricche d'incisioni di lavori d'ogni specie, con numerosi annessi, fra gli altri una **gran tavola di ricami colorata, tavola di ricami in nero, modelli di oggetti di biancheria.**

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA: Per l'Italia, Lire CINQUE. — Per l'Estero, Lire SEI.

PREMIO: Elegante *Almanacco di gabinetto in cromolitografia* pel 1887, in gran formato.

VIAGGI DI LIVINGSTONE

2.° volume della raccolta

AFRICA

VIAGGI CELEBRI

DI

BURTON, SPEKE, GRANT, BAKER, LIVINGSTONE, STANLEY, MIANI, PIAGGIA, GORDON, GESSI, ANTINORI, SCHWEINFURTH, LICATA, ecc.

NARRATI DAI VIAGGIATORI STESSI

L'opera che abbiamo pubblicata alcuni anni or sono, raccogliendo i più celebri viaggi alla ricerca delle sorgenti del Nilo e nel centro dell'Africa, ha avuto numerose ristampe, e da qualche tempo è completamente esaurita.

Le domande però di quella preziosa raccolta sono continue; e nell'intervallo l'interesse che desta la regione africana, è cresciuto in tutto il mondo. Alle ragioni scientifiche, alla curiosità dell'ignoto, all'attrattiva delle avventure, si sono aggiunte le ragioni d'interesse. Alla passione per le scoperte si aggiunge l'ambizione coloniale. Anche noi abbiamo messo un piede sulla terra ignota; e parte della patria si trova sulla riva africana.

La nuova edizione che annunziamo risponde a un desiderio generale e ad un bisogno.

Essa vien fatta in un formato elegante in-8, ricco di vignette, corredato di carte geografiche; e facciamo in modo che i viaggi più celebri formino altrettanti volumi staccati, da avere pregio e valore ciascuno per sè stesso. È una vera edizione da biblioteca.

E nel tempo stesso, è un'edizione sommamente popolare costando Centesimi 5 il fascicolo.

La nostra raccolta non è un trattato nudo di geografia, una serie di nomenclature aride; ma presenta la geografia viva, pittoresca, che s'imprime nella mente dei lettori con la parola imaginosa di chi racconta ciò che ha veduto, ciò che ha fatto.

I libri di viaggi sono i più istruttivi e i più dilettevoli fra i libri, tanto più quando gli autori sono i più gloriosi esploratori del nostro secolo.

AFRICA esce a fascicoli di 8 pagine in-8, illustrati riccamente.

Centesimi 5 il fascicolo.

Si ricevono associazioni per serie di cento fascicoli.

LIRE CINQUE l'associazione a cento fascicoli (Per l'Estero, Fr. 6).

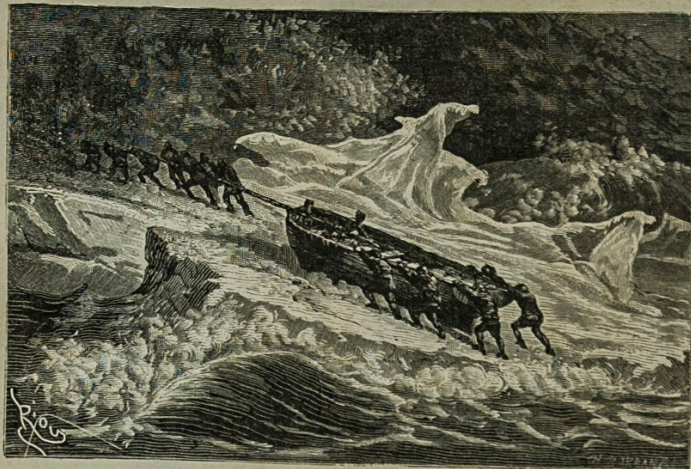
OGNI VOLUME AVRÀ LA SUA COPERTA E FRONTISPIZIO.

IN MEZZO AI GHIACCI

VIAGGI CELEBRI AL POLO NORD

DI

SIR JOHN FRANKLIN, KANE, MAC CLINTOCK, HAYES, HALL, TYSON, HEGEMANN, KOLDEVEY, PAYER E WEIPRECHT, NARES, NORDENSKJOLD, KLUTSHAK, DE LONG E GREELY

narrati dai viaggiatori stessi, con prefazione del prof. *G. Dalla Vedova*, segretario della Società Geografica d'Italia. Con 400 incisioni e 1 carta geografica delle Regioni polari.

Anche di quest'opera importante e attraente, che è completamente esaurita, intraprendiamo la ristampa nell'edizione stessa dell'*Africa*, cioè in elegante in-8. Vi saranno aggiunte le narrazioni delle più recenti spedizioni polari.

Uscirà a fascicoli di 8 pagine riccamente illustrati.

Centesimi 5 il fascicolo.

Associazione all'opera completa: Lire. 6 — Estero, Fr. 8.

ROMA

LA CAPITALE D'ITALIA di VITTORIO BERSEZIO.

Quest'opera da noi pubblicata nel 1872 ebbe un grandissimo successo ed è completamente esaurita. Per corrispondere alle continue ricerche, ne facciamo una nuova edizione che sarà completamente rifusa. L'illustre autore ha riveduto e ampliata l'opera sua; noi l'arricchiamo di nuove incisioni, e la presentiamo nello splendido formato in cui abbiamo pubblicato l'ITALIA, la SVIZZERA, e tante altre opere di lusso. Quest'opera è una completa descrizione **topografica, artistica, storica**, della città eterna sotto tutti i suoi aspetti: — la **Roma pagana**, la **Roma ecclesiastica**, la **Roma moderna**, la **Roma dei Cesari**, la **Roma dei Papi**, e infine la **capitale del Regno**. — L'opera è illustrata da *QUATTROCENTO MAGNIFICHE INCISIONI* dei monumenti, meraviglie, personaggi storici e costumi di Roma.

Esce a dispense di 24 pagine riccamente illustrate. Edizione di gran lusso in-4 grande, formato dell'ITALIA.

Lire DUE la dispensa. — Associazione all'opera completa: Lire QUARANTA. — Estero, Fr. CINQUANTA.

DIRIGERE COMMISSIONI E VAGLIA AI FRATELLI TREVES, EDITORI, IN MILANO.

ASSOCIAZIONI APERTE PER L'ANNO 1887.

STORIA DEL RISORGIMENTO ITALIANO

Narrata da FRANCESCO BERTOLINI e illustrata da EDOARDO MATANIA

Recata a compimento la **Storia di Roma** di FRANCESCO BERTOLINI, dalle origini italiche alla caduta dell'impero d'Occidente, che forma il primo anello della grande Storia d'Italia che abbiamo intrapresa, comincerà ora la stampa della **Storia del Risorgimento Italiano** dello stesso autore.

L'illustre professor **Bertolini**, in altre sue pubblicazioni sul Risorgimento italiano, ha dimostrato come sia possibile ad uno spirito elevato il narrare gli eventi dei propri tempi senza venir meno alla imparzialità e alla severità dello storico. Alcune di queste pubblicazioni sono recentissime, e meritarono all'Autore il plauso degl'intelligenti. Il corso di Storia contemporanea da lui tenuto quest'anno con sì grande successo all'Università di Bologna, è la preparazione a questo volume che riuscirà un vero monumento di storia e d'arte contemporanea.

Memore dello scopo principale di quest'opera, che è di diffondere nel popolo la coltura storica italiana, egli si è studiato qui, più ancora che nella Storia di Roma, di adattare a questo scopo la forma del racconto, mantenendola facile e viva. Liberale di principii, e seguace sopratutto della verità, egli ha distribuito lode e biasimo secondo le opere non le persone, ed ha posto particolare studio nel lumeggiare particolarmente quegli eventi, i quali agiscono più vivamente sul sentimento, affinchè il fine educativo del racconto sia più sicuramente raggiunto. — **Edoardo Matania** è l'illustratore del presente volume. Questo artista valentissimo s'è già affermato splendidamente in altre edizioni della nostra casa, quale un compositore originale fra i più serii disegnatori d'Italia. Alla concezione potente, alla disposizione giudiziosamente simpatica dei suoi quadri, unisce la forma correttissima e lo studio appassionato, scrupoloso del vero.

Per essere fedele alla storia nelle sue composizioni, il Matania ha fatto le più diligenti ricerche nelle pinacoteche, nei musei, nelle gallerie, e perfino nelle collezioni private dall'uno all'altro estremo d'Italia. Queste ricerche gli permisero di concepire ed eseguire dei quadri stupendi, che oltre strappare l'ammirazione pel lavoro d'arte, colpiscono per la fedele, giusta interpretazione dell'*ambiente* e dei soggetti, delle persone e delle cose.

I disegni illustrativi della *Storia del Risorgimento Italiano* sono riusciti vere opere d'arte, degne di illustrare una storia di alto valore com'è questa: disegni che ricordano per la potenza di concetto il Doré, per la forma il Meissonnier. Le incisioni sono state affidate al valente **Ambrogio Centenari**, primo in Italia nell'arte silografica, il quale ora si dedica interamente a questo lavoro. Non dubitiamo punto che il pubblico farà a questo volume un'accoglienza corrispondente al grande studio e al grande amore che poniamo nel rendere quest'opera non indegna della nuova Italia.

L'opera uscirà in formato in-4 grande. — Ogni fascicolo di 8 pagine conterrà una grande composizione di EDOARDO MATANIA.

Centesimi Cinquanta il fascicolo. — Ogni dispensa di 4 fascicoli, **Lire Due**. — Ogni serie di 10 fascicoli: **Lire Cinque**.

ASSOCIAZIONE ALLA STORIA DEL RISORGIMENTO ITALIANO: **Lire Quaranta** (Estero: FRANCHI CINQUANTA).

La Schioppettata Mortale

DI

MAYNE REID

Romanzo delle foreste e praterie del Texas

SPLENDIDAMENTE ILLUSTRATO

Questo romanzo del celebre scrittore si svolge nelle interminate praterie, e nelle pittoresche foreste del Nuovo Mondo, e in tempi alquanto lontani dai nostri.

Gli Stati dell'America non avevano ancora abolita la schiavitù, nè il Texas rivendicata la sua indipendenza.

L'azione rapida, ricca di episodi drammatici impreveduti, i luoghi, i costumi dipinti vivamente da mano maestra rendono il lavoro interessante nel più alto grado.

Esce a dispense di otto pagine in-8 riccamente illustrate.

Centesimi 5 la dispensa.

ASSOCIAZIONE ALL'OPERA COMPLETA: **LIRE TRE.**

Estero: Franchi Quattro.

GLI EROI DEL LAVORO

DI GASTONE TISSANDIER

Quest'opera dell'autore dei *Martiri della Scienza* e delle *Ricreazioni scientifiche* si divide in 12 capitoli: I. Gli umili. - II. I grandi ingegneri. - III. Gli scienziati. - IV. Industriali e

commercianti. - V. Pittori, scultori e musicisti. - VI. Letterati, poeti e filosofi. - VII. Magistrati e giureconsulti. - VIII. Navigatori e marinai. - IX. I grandi generali. - X. Uomini politici. - XI. Capi di Stato e sovrani. - XII. L'amore dell'umanità. Ed è splendidamente illustrato.

Esce nello stesso formato del Tissandier e del Figuier a serie di 32 pagine.

Centesimi 40 la serie.

Associazione all'opera completa: Lire 5 — Estero, Fr. 7.

Per L. 3 l'anno

LA RICREAZIONE

GIORNALE Illustrato.

LA RICREAZIONE è l'unico giornale illustrato italiano al quale i babbi e le mamme possano associare le loro figliuole, colla sicurezza che esse vi troveranno solo scritti morali, che divertendo educano il cuore e la mente. Gli scritti portarono finora le firme di Edmondo De Amicis, Vittorio Bersezio, Antonio Caccianiga, Enrico Castelnuovo, Stanislao Carlevaris, Cesare Donati, Cordelia, Onorato Fava, Neera, I. T. D'Aste, Ragusa Moleti, Achille Tedeschi, Paolo Tedeschi, P. Battaini, ecc.; articoli di educazione e morale di Cordelia, regole di buona società, riviste letterarie. In ogni numero vi sono disegni che riproducono i quadri migliori dell'arte contemporanea, vedute italiane e straniere, oltre ad illustrazioni dei racconti, fatte da celebri artisti italiani. Una pagina è dedicata ai divertimenti; contiene molte sciarade, indovinelli, rebus, giuochetti di società. Questo giornale, risponde così pienamente al suo titolo, preso nel migliore significato; fa passare utilmente il tempo, procacciando una nobile ricreazione. LA RICREAZIONE esce il 1° e il 16 d'ogni mese, in un fascicolo di 12 pagine. Questo giornale, già adesso molto diffuso, è destinato a penetrare in tutte le famiglie colte del nostro paese, come la *Gartenlaube* in Germania, e il *Cornhil Magazine* in Inghilterra. Associazione annua, L. 3. — Estero, Fr. 4.

DIRIGERE COMMISSIONI E VAGLIA AI FRATELLI TREVES, EDITORI, IN MILANO